

In sono tube, in psalterio & cithara, in tympano & choro: in chordis & organo, in cymbalis bene sonantibus & iu bilationis laudate deum. psalmo. 150.

Veritatem eme, & noli vendere sapientiam & doctrinam & intelligentiam. prob. 23.

Comiença el libro llamado declaració de instrumẽtos musicales

dirigido al illustrissimo señor el señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de auellaneda y baçã &c. cõpuesto por el muy reuerendo padre fray Iuã Bermudo dela ordẽ delos menores: en el qual hallarã todo lo que en musica dessearẽ, y cõtiene seys libros: segũ enla pagina siguiẽte se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Christoual de morales. 1555

Con priuilegio.

Cathalogo delos libros contenidos en el presente volumen, y de que tracta cada vno dellos.

EN el libro primero se tractan con gran artificio, y profundidad las alabanças dela Musica, y contiene veynte capitulos, y son prouechosos tambien para la voluntad.

EN el libro segundo puse introduciones, y primeros principos de Musica para los que comiençan a cantar y tañer, y contiene treynta y seys capitulos.

EN el libro tercero tracto grandes profundidades y secretos assi en cãto llano, como en cãto de organo, en lo que toca a entender y cantar la musica, y detal manera hablo enla theorica: que no me oluido dela practica, y contiene cincuenta capitulos.

COntiene el libro quarto la verdadera intelligencia del organo, de todo genero de vihuela, y dela harpa, y el modo de cifrar, y tañer en estos instrumẽtos, con grandes apuntamientos, antiguallas, y nouedades, y tiene nouenta y tres capitulos.

HAllareys en el libro quinto arte profundissimo, y muy copioso de componer canto llano, de hechar contrapunto, y componer canto de organo, y practicados los primores que los cantores han hecho, y puestas las causas dellos, y declarado el artificio por sus exemplos: para que cada vno que vsar los quisiere: sepa contrahazer los cõ grã certidumbre, y contiene treynta y tres capitulos.

EN el sexto libro copile algunos errores de Musica, delos que en esta facultad escrinieron en nuestro materno lenguaje, y sufficientemente los confute, y enseñe la verdad y lo diuido por tractados, y contiene quatro: en fin delos quales hago otros dos, en el vno hablo delos generos de Musica, y en otro pongo el modo de tañer mis instrumẽtos, y ay cosas nueuas en todos seys tractados: especialmente de affinaciõ delos instrumẽtos

Summa del priuilegio real concedido al padre Fray Iuan Bermudo.

MAnifiesto sea a todos los que la presente vieren: como al padre fray Iuan Bermudo dela orden delos menores de obseruancia fue concedido priuilegio real para ciertos libros de Musica por tiempo de seys años: enel qual tiẽpo ninguno los puede imprimir, ni vender enlos reynos y señorios de su Magestad: so pena que los libros, que sin su licencia se imprimieren o vendierẽ, sean perdidos segun mas largamente es contenido enel priuilegio.

En alabāça dela Muſica y deſte libro de *vn amigo del author.*

¶ Las manos indomables que ponían
a los muros de Troya gran eſpanto:
vn viejo las domaua con ſu canto,
quando las cuerdas ſonoras mal herian.
¶ Los robles de ſu aſſiento ſe mouian
traydos por el ſon del dulce llanto,
que Orpheo eſta haziendo, y llegan tāto
que con opaca ſombra lo cubrian.
¶ El laſciuo Delphin oye la Lira
del muy noble Amphion, y ſe ſubjecta,
por gozar de ſu muſica ſuaue.
¶ De modo que no ay coſa tan abiecta,
ni tan feroz que no pierda la yra,
por gozar de vna coſa tan perfecta.

¶ Pues tu entendimiento, ſi es diuino
como lo es, cognoſce ſu grandeza,
ſu noble origen, ſu naturaleza:
veras muy claro, que del cielo vino.
¶ Antes mezclada con algun venino
de imperfection eſtaua ſu pureza,
que nueſtro ingenio por ſu gran rudeza
a la ſuprema cumbre no peruino.
¶ Ahora la veras; ſi eſtas atento,
tan dulce, tan entera, tan ſabroſa,
tan graue, tan ygual, tan en ſu cuento,
¶ Tan en ſu perfection, que diras cierto
ſer don diuino con mano abundoſa,
y ſer fiel en dar ſu fructo el guerto.

Al illuſtriſſimo ſeñor el ſeñor don

Franciſco de çuniga Conde de Mirāda. &c. mi ſeñor.

DE Quanta dignidad, MUY ILLUSTRE SEÑOR, aya ſido la profeſſion dela muſica a cerca delos antiguos: alos que vuieren leydo alguna coſa enella: no ſera abſcondido. Cognoſceremos la excelencia, y grãdeza dela Muſica: ſi miramos los effectos cauſados della, la grauedad y ſanctidad delos que la eſcriuieron, y la eſtimacion en que la tiene la ſancta madre yglesia. Quantas enfermedades aya curado, quantos males aya impedido, y quãtos bienes aya cauſado: ſera notorio alos que mi libro primero leyeren. Por cierto ſon tan grandes los effectos, que la Muſica antigua hizo: que parecẽ increybles, ſino vuiera otros ſemejantes enla ſacra ſcriptura. Cierto ſoy, que ſi los muſicos deſtos tiempos ſupieſſen las propriedades delos modos, y haſta donde ſe extiende ſu virtud: que tan grandes coſas veriamos cauſadas dela Muſica: como leemos en los libros auer hecho los antiguos, y mayores: porque ay mejores entendimiẽtos. Todos los philoſophos griegos deprẽdian eſta ſciencia. Ninguno podia ſer graduado de philoſopho: ſi primero no oyeſſe la muſica. Por lo qual los muſicos eran contados, ſegun dize Quintiliano, entre los claros varones. Lo que haze mas ami propoſito: es ſaber, que los ſanctos doctores dela yglesia eſcriuieron en muſica. El bien auenturado Auguſtino, ſanct Gregorio, ſanct Ambroſio, ſanct Bernardo, ſanct Yſidoro, ſanct Seuerino, y otros muchos la ſupieron, eſcriuieron, y enella ſe exercitaron. Deſde la primitiua yglesia eſta en conſtumbre enella la muſica. Como no fueron ſufficientes los ereges antiguos a deſtruyr la muſica: ni lo ſeran los indeuotos preſentes. Ay algunos (y delos que profeſſaron dezir el officio diuino ſegun la orden dela yglesia romana) que con zelo de falſa deuocion, quieren deſtruyr el cãto. Preſumen de tener mas acertada deuocion que la yglezia: pues que eneſte caſo de directo pugnan contra ella. La yglesia (ſegun ſiente Auguſtino) tiene la muſica para inflamar los coraçones delos fieles: y algunos ydiotas por no guſtar la deuocion dela muſica: dizẽ ſer perdicion de ſpiritu, y vanidad de vida. Pues que la muſica es de tanta dignidad enlos effectos, enlos eſcriptores della, y enla eſtimacion dela yglesia, y tan mal tractada delos ygnorantes: razon es (porque los malos no preualezcan cõtra ella) de ſer dirigidos los libros que della tractan alos ſeñores poderoſos en el valor del eſtado, dela ſciẽcia, y dela perſona para que ſiendo los tales libros limados con ſu ſciencia, y fauorecidos con ſu poder: ſean de todos tenidos enla eſtima que fuere razon, y porello nueſtro ſeñor ſeruido. Sabiendo que. V. S. es tan valeroſo en todo, y no menos ſabio en todo genero de muſica, que poderoſo enel linaje, eſtado, y perſona: acorde ſobre grã eſtudio de embiar a. V. S. el libro general de toda muſica: porque amparado con tan gran calor y fauor, y limado con el ſaber que nueſtro ſeñor le dio: ſea toda Eſpaña aprouechada. Que ſeruicio ſe hara anueſtro inmẽſo dios, que prouecho ala republica chriſtiana, y que charidad ſea fauorecer a vn pobre frayle de ſanct Franciſco para que pueda paſſar a delante con otras obras que tiene quaſi concluydas, y ſalir la preſente complidamẽte: V. S (viſta la obra)

lo entendera mejor, que yo lo puedo dezir. Y aun que otros authores busquen Señores cognoscidos (delos quales han recebido mercedes, y por su obra esperen recebir las mayores) para dirigir sus libros, y a mi no falten los tales en nuestra prouincia: embio a V.S. estos seys libros sin ser cognoscido, porque la affició que tiene a la buena Musica, y el saber entenderla, y exercitarla, y la loa que por aca es notoria, quanto alos musicos fauorece: quasi me compelio, y necessito a los embiar y poner debaxo del amparo de. V.S. Si por vsar mal los peccadores de mis libros, algunos (que tienen zelo de Dios, aunque no seria segun su sciencia) me quisiessen acusar, porque hize arte tã facil siẽdo profunda, y lo que peor seria, si pretendiessen calũniar a. V.S. por fauorecer libros, con los quales Dios puede ser offendido: responderia, que tãbien auian de accusar alos que hazen armas, porque con ellas pierden los hombres las vidas: a los que hazen dineros auian de calũniar, pues que conellos se augmenta la cudicia: y delos ordenadores de las leyes auian de murmurar, pues que conellas sustentan los pleytos. Poco digo. Auian de accusar a Dios, porque crio el hierro de adonde se hazen las armas: y los metales, de adonde se haze la moneda: y los entendimientos humanos, conque sustentan los pleytos. Nunca Dios crio cosa, que mala fuesse en su genero: porque despues dela criacion dize la scriptura. Vido Dios (cuya sciẽcia es infalible) todas las cosas que auia criado: y por muy buenas las aprouo, y hasta el dia de oy conserua. La inuencion delas artes (que imita la criacion) es buena: y para buen fin lo vno y lo otro. El abuso que los hõbres tienen: no procede dela criacion, o dela inuencion delas artes: sino dela mala voluntad. Assi que, si alguno vsare mal de mi trabajo, sera imputado y contado a su mala voluntad: y no a mi obra, que es de charidad, y para guiar los hombres a dios. En vna cosa estoy cierto, que hazen gran daño, los que no saben de rayz y fundamẽto las artes: porque los sabios tanto tienen, que occuparse en los primores dela Musica, y tanto deleyte spiritual y contentamiento reciben: queno les queda tiempo para liuiandades. Dessseando pues los hombres ociosos verlos occupados en cosas graues, y apartarlos dela officina de los vicios, y leuar los a Dios, o por mejor dezir, disponerlos para que Dios los lleue assi: he sacado a luz el presente libro. Los hombres que coneste proposito del se aprouecharen: gastaran tambien el tiempo, que aun estando enla tierra, gozaran del cielo, y diran con el Apostol Nuestra conuersacion es en los cielos. Ensayense pues en la Musica, que enla gloria se perfectionara: para la qual todos auemos de caminar como fin, y remate de nuestra vida. Pues que Dios para la gloria nos crio: no paremos en lo criado, sino porello vengamos en cognoscimiento del criador, y del cognoscimiento en su amor, y del amor alas buenas obras, y delas buenas obras finales, pararemos enla perpetua vision, tencion, y fruycion diuinal Amen.

Epiſtola recomendatoria dela preſente obra del ſeñor Bernardino de figueroa.

El maeſtro de capilla real de Granada alos deſſeoſos de ſaber el arte dela muſica practica y eſpeculatiua.



Na delas coſas que haze no ſaber los hombre perfectamente lo que deſſean:es no entender los terminos delas ſciẽcias como lo dize el philoſopho,y aſſi caen en errores,y no ſaben verdades:por lo qual la Muſica en Eſpaña ha venido a tanta neceſsidad de fundamento,que los mas doctos ſolamente tractã de la practica,ſincurar dela theorica,yquando veẽ algo eſcrito que no entienden:luego lo reprueuan,y no quieren eſperar razon para conuencerſe en coſas que hazen fuera de arte.Y para auer de entender de rayz la muſica,aſſi la que ſe canta,como la que tañen:era meneſter junctar muchos libros,y muchos preceptores,y gaſtar mucho tiẽpo para entenderlo.Y el muy Reuerendo padre Fray Iuan Bermudo dela orden de ſanct franciſco ha querido tomar el trabajo en junctar todo lo de muchos libros,y reduzir a practica la obſcuridad dela theorica,con otras coſas muchas nueuas que ha inuentado para quelo que en mucho tiẽpo ycon difficultad ſe entẽdiera y ſupiera:ſe pueda entender yſaber con ſolo eſte libro:enel qual ay leche para que ẽ muſica ſe crien niños,que ſe contentan con ſolo canto llano,y canto de organo:y tambien ay manjares diuerſos para varones de diuerſos guſtos:aſſi para los que fueren afficionados al cantar,y primores de contra punto y compoſtura:como para los que quiſierẽ ſaber los ſecretos yfundamentos de todos los inſtrumentos muſicales,que ſera vna occupacion junctamente conlas cifras que aqui ſe enſeñan guſtoſa para el entendimiento,y no dañoſa para el alma:como ſon muchos exercicios quelos hombres tractan para paſſar el tiẽpo, que tan preſto ſe paſſa,y tanta cuenta ſe ha de dar ſi mal ſe gaſta.Yo lo he viſto,y examinado,y otros dela meſma facultad:y entiẽdo que ſele deue mucho agradecimiẽto alque aſſi trabajo para quitar a muchos de mucho trabajo.Y todo lo que dize lo prueua en numero,y en quantidades,que ſon la prueua dela muſica:la qual ſe demueſtra por Arithmetica y Geometria.No ſe dexe de gozar de tan buen libro,que abueltas de muchos de hiſtorias vanas,que ſe leen:eſtara bien eſte en qualquier camara de cauallero,o de otro qualquier eſtado:para alabar a Dios con Muſica y buena doctrina en la tierra: como lo pretendio el author deſte libro tan copioſo y prouechoſo.

Prologo primero para el piadoso lector.

TOdos los hombres, charissimo en christo Iesu, dessean saber. Si algunos quedan ignorantes, no es por falta del dësseo natural: sino porque no quieren trabajar, o porque carecen de buenos maestros, o si los tienen: no quierẽ enseñar lo que saben. Pues los discipulos sin arte, o sin querer delos maestros trabajan: y siendo el trabajo grãde, es poco el prouecho. Bien entiendo, que ha auido, y los ay en nuestra España hombres excelentissimos en vihuela, organos, y en todo genero de instrumẽtos, y doctissimos en composicion de cãto de organo: empero es tanta la sed y cudicia, y auaricia de algunos: que les pesa si otro sabe algũ primor, y mas si lo veen cõmunicar. Hablo en cosas juzgadas, y vistas muy decerca. Lo que Dios por su misericordia, y clemẽcia les dio, antes se quieren yr al infierno con todo ello: que cõmunicarlo enparte, alos que pueden seruir a Dios, dador de todos los bienes. De a donde procede, que auiẽdo en nuestra España tan grandes ingenios, tan delicados juyzios, tan inuentiuos entendimientos: estẽ todas las artes quasi muertas? Porcierto solo el vicio desenfrenado dela cudicia de algunos maestros, o la poca fidelidad (por dezir lo como christiano) que a Dios tienen: es la causa. Piensan algunos maestros (no sin falta de error) que cõmunicar los primores a sus discipulos: ha de faltar aellos lasciencia, y les han de quitar el partido. Las sciencias son detal condicion, que quanto mas se cõmunicam: mas se augmentan y manã, a manera de fuẽte. Nunca secareys la fuente, por mucha agua que saqueys del rio, o del arroyo. Fuente es el entendimiento humano, y mana sciẽcia: no temas secarse, por cõmunicar los arroyos, que del salen. Antes sino los dexas correr en seruicio de Dios, enseñando al proximo: podra ser, que rompan por otra parte, oluidandose con la primera enfermedad. Qualquier cosa, dize el doctissimo Augustino en el libro primero dela doctrina christiana, que el hombre possee, si por cõmunicarla, no le falta: no queriendo la cõmunicar, con injusto titulo la possee. Digno es de perpetua memoria, lo que dize el sancto. El que no puede mentir affirma. Al que tiene, le sera dado mas. Dara Dios sciencia a los que la posseen: quando la cõmunicaren. Los panes con que Christo harto las compañas, ãtes que los cõmunicasse eran vna vez cinco, y otra vez siete. Despues que los cõmunico, quedaron los pobres hartos: y sobro doze vanastos la vna vez, y la otra siepte espuertas. El que multiplico los panes cõmunicados: augmentara la sciẽcia delos maestros. Pues si el maestro mouido de charidad, enseñare liberalmente lo que sabe: Dios queno ha menester tiempo para enseñar, que las lenguas balbucientes delos infantes haze discretas, que no dexa biẽ sin premio, que nos mide con la medida que al proximo medimos: le enseñara mas en vn momento de tiẽpo, que el puede cõmunicar con sus discipulos todo vn año Experiencia ay, que enseñando el maestro por seruir adios, mas vale lo que la bondad diuina de improuiso le da: que todo lo que traya estudiado. Quiero dezir vn sentimiento christiano. Se infaliblemẽte,

que mejor se hazen nuestros negocios, quando entendemos en los de Dios: que si total mente enlo que nos toca estuuiessemos con gran diligencia occupados. No se como cũ plen cõ Dios los maestros, que (pagado su trabajo) alos discipulos encubren los secre tos dela Musica. Si el sieruo malo fue de su señor castigado, porque graciosamente no cõmunico el talento, que el assi auia recebido: el que pagandose lo bien, lo absconde: piẽ sa carecer de pena? Vemos entre ciẽt musicos de vihuela, aunque aya veynte años que la vsan: los dos dellos no saben cifrar. Viene la dicha falta del auaricia delos que su pieron cifrar: los quales no dixeron el modo, que auian de tener. Que dire de aquellos tañedores, que tañendo (mayormente si es modo, o tono accidental) no quieren que les vean la postura delas manos: porque no se la hurten? Lo que algunos maestros podiã dezir complidamente en vn mes: lo reseruan para el dia del juyzio. Pensays, quelos bar baros tañedores de organo que ay en España (que cãtando el choro vn modo, tañen ellos otro) es: sino por la cudicia de sus maestros? Tengo paranni, que si en España se cõmunicassen los secretos, que los musicos por discurso de tiempo alcançan, como lo hazẽ en otras naciones: en mayor perfectiõ estaria la Musica en nuestras tierras, que enlas extrañas: porque ay mejores entendimientos. Lastima es (y los que tienen entendi miento christiano, lo auian de llorar) que mueran grandes secretos de musica envn mo mento, y se acaben juntamente con la persona del musico: por no cõmunicarlos. Dolor y no pequeño es perderse en vn punto: lo que costo treynta, o quarenta años de conti nuo trabajo. Oygan los tales maestros vna reprehension dada de sanct Pablo, o por mejor dezir de Dios. La sciencia, dize, eleua yensoberuece al hombre: empero la cha ridad edifica. La sciencia que no esta engastada en charidad: conuiertese en locura, y en ygnorancia. Charidad puede estar algun tiempo sin sciencia: empero la sciencia sin la charidad pierde el nombre juntamente con el ser. El que charidad tuuiere, Di os le dara sciencia, como sela dio a Cornelio, y a otros muchos: mas el que tuuiere sci encia sin charidad ninguna cosa aprouechara en la sciencia, y permitira dios (mereci endolo sus peccados) o que pierda la sciencia que parece tener, o el seso por locura, o el anima que sera lo peor. La sciencia no es causa dela charidad: sino la charidad pro duze la sciencia. Ninguna vtilidad sacan los que tienen sciencia sin charidad. Que prouecho da el arbol muy alto lleno de hojas: si nũca tiene fructo? De menos prouecho es el christiano, aunque este lleno de sciencia: sino da el fructo dela charidad. Viendo pues, que en España ay tan altos entendimientos, tantos hombres abiles y desseosos de saber, y algunos delos que lo podian enseñar tan dignos de reprehension, y castigo: por no ser yo vno dellos, quise tomar este nueuo trabajo de poner en arte (assi para el tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos, de tal manera que de to dos (los que quisieren aprenderlos) se dexen entender, y no superficialmente, o (como dizen) a sobre peyne, y que sepan cifrar para ellos con facilidad, y certidumbre, aun que sepan poco cantar, y que tangan por instrumentos nueuos, y de nueua manera, y

destemplados, y que tangan los modos por lugares que hasta oy no se han tañido, y que por certidumbre de compas sepã el verdadero diapasson del monachordio, organo, vihuela, harpa, y de todos los instrumentos, y otros grandes primores, y secretos que enel discurso de siete libros dela sobredicha declaracion alcançaran. Y no me tengan los que este prologo leyerẽ por atreuido en prometer: que mucho menor es mi prometimiento, que la obra. Con grandes quilates excede lo dado: alo prometido. Suplico al lector christiano, no juzgue: hasta que todos mis libros aya leydo, y entẽdido: si quiere acertar, y esto pedire muchas vezes. Cognosco la obra exceder ami fuerças, y saber natural, y artificial: pero esto confiado en Dios, que mi voluntad ha inflamado para començarla: que alumbrara mi entendimiẽto, para con grã fructo acabarla, y dara gracia cõque la pueda sacar aluz en toda perfection. Se, y cõ certidũbre de experiencia, que a vn genero de personas tengo de descontentar: y a otro no agradar con mis libros. Los musicos verdaderos que a Dios no tuuieren enel pecho: les ha de pesar con esta obra, y los que estuuieren curtidos, y ranciosos endeprauadas constumbres de Musica: no contentare. Alos primeros digo. Mas quiero caer ensu desgracia, que enla de Dios: porque el me dio (sin yo merecerlo) que entendiesse los dichos instrumentos, y abilidad para darlos a entender. Y como graciosamente lo recebi: sin precio de alabãça humana, sin ruegos de amigos, sin fuerça de superior lo pretẽdo cõmunicar. No pequeñas murmuraciones, y persecuciones delos tales tengo recebidas. Algunos (que me auian de seruir) me han puesto mal con principes, que tenian voluntad y dessseo de me hazer mercedes, y otros me tienen por enemigo, mayormente porque enseñe vn carpintero ahazer organos: y otros hã dicho y hecho tales cosas: que tener en ellas paciencia me sera gran premio delante de Dios. Alos segundos respondo, que no escriuo para ellos: sino para los ygnorantes que de nueuo dessean saber, y de presto venir con artificio a entender infaliblemente lo que cantan y tañen. Assi que, para los que dessẽã, quieren, y pueden ser discipulos: escriuo. Mas querria, dize Augustino, que mis discipulos (los quales vuiessẽ de aprender Musica) totalmente enella fuessen ignorantes: que no, que tuuiessen alguna de prauada constumbre. Dize el sancto gran verdad. No esta vn sabio maestro tanto tiempo en doctrinar vn rudo discipulo: quanto en quitar le la falsa entonacion, los errores que de ignorantes deprendio, las falsedades que el habito largo, o constumbre y sin arte en su oydo natural tiene sembradas como cizaña. Suplico a los que leyeren mis libros, que tengan dessseo de saber la verdad, y fundamento dela musica, y si de vna vez leydos no los entendieren: no desconfien. Afficionen se aellos, que possible es: sin otro maestro entender los instrumentos musicales. Experiencia tengo, que di vna vihuela pintada, y con poca declaracion a vn cantante: y luego la entendio, y vario por diuersos signos, y començo a cifrar tan ciertamente: como hombre que tenia artificio, y sabia lo que hazia. Ningun tañedor puede gozar dela excelente Musica deste tiempo: sino sabe entender los instrumentos, y poner la en ellos. Cõmunmẽte los

que dan cifras vendidas,o graciosas:no es la mejor Musica que saben.La que ellos tienen por buena:reseruan para si.Algunas delas cifras que yo he visto:no merecen nombre de Musica.El tañedor que sabe poner las manos enel organo,vihuela,y enlos otros instrumentos:entienda estos libros,y cifre buena musica,y cognoscera en breue tiempo la vtilidad y prouecho que le viene,de entenderlos.Algunos se engañan diziẽdo ser la musica de cifras,o la que dan los tañedores de buen ayre y graciosidad:lo qual falta a la puntada.Creed alos experimentados,que la Musica buena destos tiempos no le falta buen ayre:y cifrada o puesta enel monachordio,como ella esta:no lo pierde.Persuadido esto, que si los principiantes tañedores tuuiessen el oydo hecho ala Musica del tiempo:ternian pordineros perdidos los que dan por cifras,y aun los que gastan cõ maestros barbaros, y trabajarian de entender estos libros para tañer buena musica.Ninguno ponga en admiracion el trabajo,y difficultad,que deueras es poco:y el premio es excessiuo. Hasta oy se han visto entendidos los instrumentos musicales delos que poco saben:no por la difficultad:sino,porque los sabios no han querido darlos aentẽder.Leed vna vez qualquiera de mis libros,aunque no lo entendays:y despues lo entendereys poco a poco.Lo que ẽ vnlibro no ẽtendieredes:en otro lo hallareys claro.Tened paciẽcia,suffrimiẽto,y perseuerancia:que en estilo van,que delos abiles y perseuerantes se dexaran entender.El fin vltimado que en mis libros pretendo:es,que entendiendo los tañedores los instrumentos: sepan cifrar,o poner canto de organo enellos Y todos los medios que para este fin son menester:los hallareys en mis libros.Assi que,sabiendo poner las manos cada vno en su instrumento:tenga por maestro a su abilidad,exercicio, y a estos libros:con las quales tres cosas puede ser cõsumado musico.No es pequeña lumbre: enseñar el camino al que sabio dessea ser.De otras cosas auia necessidad de auisar,y las dexe de propsioto para donde fueron menester.Suplico a nuestro inmenso Dios,que a proporcion y consonancia del desseo que de seruirle tẽgo en esta obra:saque por su infinita misericordia el fructo,y prouecho en los proximos Amen.

Prologo ſegundo para el piadoſo lector.

DEſpues deauer, piadoſo lector, impreſſo el libro primero dela declaracion delos inſtumentos muſicales, en elqual y enel arte tripharia prometia ciertos libros: acorde demudar el propoſito y ẽprimir todas mis obras en vn volumen y cuerpo, aunque diuiſas por libros: para lo qual tuue grandes razones. Preſupueſto (como la experiẽcia nos tiene enſeñado) que vn libro delos mios no ſe puede radicalmẽte entender ſin los otros: luego el cantante que de mis libros vuiere de gozar: todos los ſeys libros (que hablan de Muſica) deue tener. Pues ſi los tales que deſſean ſer ſabios en la Muſica han meneſter todos ſeys libros: razon es de hallarlos junctos en vn volumen. Se, que los que han guſtado del libro primero: buſcan los otros, y aunque eſtuuiera cada vno por ſi impreſſo, no ſiempre van los vnos libros donde los otros ſe han vendido, y portanto imprimiendoſe cada vno porſi: algunas vezes careceriau los cantãtes dela verdadera intelligencia dela muſica, por no poder los auer todos junctos. Con deſſeo que ſe aprouechen de mis trabajos, y vigilias: mude el propoſito primero (viendo el prouecho que dello reſultaria) y ordene el libro preſente, enel qual imprimo, no tan ſolamẽte lo que tenia por imprimir: ſino tambien lo impreſſo, aunque mudadas muchas coſas, y otras corregidas y añadidas, y pueſtos los exemplos en ſus lugares que fueron meneſter para la claridad dellas: mirando mas eneſta impreſſion al prouecho y vtilidad delos leyentes: que al gaſto de mis parientes que porlas tales adiciones y exemplos hazian enla ſobredicha impreſſion. Iten ſi cada libro imprimiera porſi, fuera obra muy prolixa, porque auia neceſſidad de repetir, no ſolamente ſentencias: pero capitulos enteros: lo qual ſe euita imprimiendolo todo en vn volumen y cuerpo. Todo quanto la materia ſe ha podido abreuiar: lo he hecho. Detal manera miro no dar faſtidio alos doctos con las muchas palabras: que conſidero la neceſſidad que tienen los principiantes en la muſica. Algunos dizen, que ſoy prolixo, y otros obſcuro: y no ſe como ambas coſas ſe compadecen, mayormente teniendo conſideracion ala obra. Alos primeros digo, que no he eſcripto en Muſica todo quanto quiſiera y pudiera. La mucha eſcriptura de Muſica en Eſpaña pone en admiracion alos que poco ſaben, y mas alos que no deſſean saberla de rayz, y fundamento. Antes quieren algunos trabajar diez y veynte años ſin ſaber lo que hazen, y eſtar alas migajuelas delos que algo ſabẽ, y no lo quierẽ enſeñar: que gaſtar vn mes en leer eſtos libros. Los que no tienen paciencia para leer vna obra prolixa: como la ternan para eſtudiarla con atencion? Toda arte ſe deue eſtudiar, y pues el preſente es arte de Muſica: el que entenderlo quiſiere, conuiene eſtudiarlo. Arte vniuerſal de toda Muſica haſta ahora en nueſtro lẽguaje no ſe ha viſto, y como la muſica ſea vna delas profundiſſimas ſciẽcias: ha ſido meneſter eſcreuir tã largo enella.

A solos aquellos sera obscuro, que no lo estudiaren. Bien se, que todo no es para todos, porque ay cosas para solos los curiosos, y amigos del compas, y estas para solo vno que las ha de entender: las escriuo. Se, que ninguno quedara ayuno: si con atencion leyere mis libros: porque ay doctrina para todos. Por el trabajo de imprimir enel marjen las cotas no se pusieron enesta impression: como las tenia el original, y enel libro primero se imprimieron. Entienda el lector, que si acoto algun doctor, y no digo donde lo dize: que con toda fidelidad fue alegado, y sacado, y que ninguna falsedad eneste caso se hallara. En todo lo que en musica escriuo guardo el orden de naturaleza procediendo delo imperfecto alo perfecto, que primero digo lo que se haze, y si alguna cosa ay que perfectionar, o innouar: se pone enel segũdo lugar. Pues hablando en lenguaje cõmun, tracto lo que hazẽ los musicos practicos puesto en arte y perfectiõ a mi possible: y para los curiosos algunas vezes passo adelante. Assi tracto dela vihuela, y organos y pongo muchos preceptos en el libro quarto: y en fin del dicho libro, y enel tratado vltimo del sexto libro escriuo en cõtrario. Consyderando el tiempo, y para quien scriuo, y el artificio delos instrumentos: no ay contradicion en mi doctrina: porque primero pongo lo que se vsa en los instrumentos y artificio viejo, para el que lo quisiere vsar: y despues passo adelante para los estudiosos y curiosos. De algunas palabras vso alos principios para los principiantes, que en fin las repruevo para los perfectos musicos. Hablo pues con muchos, y en fin siento con pocos. Digo verdad, que no escreui en algunas cosas: como yo quisiera, y pudiera. Si en algun tiempo estos mis libros conuirtieren en latin, o en alguna otra lengua estraña: quãdo los musicos sabios de otras naciones vieren auisar de algunas poquedades, y reprehender cosas que no ay musico entre ellos que enlas tales cayga: entiendan ser los auisos dados para principiantes en Musica, y los errores que señalo no son delos musicos que eneste tiẽpo ay en España: los quales son muchos y excelentes, y cada vno dellos si quisiesse es poderoso para confutar los dichos errores: sino delos barbaros que enel tiempo de las guerras auia, de adonde algunos cantantes tomaron ciertos malos resabios. Algunas vezes las señales particulares de bquadrado no se pudierõ poner enel signo que siruen, sino debaxo, o arriba, o al lado del punto por quien se ponen. Entienda el que assi las hallare: que se ponen por el tal punto que delante della viene. Quando en mis libros leyeren alguna materia de canto llano, o de organo, y quisieren enella ver mayores cosas: miren los quatro tractados primeros del libro sexto, donde escriuo cõtra quatorze artes de cãto, y lo que dexe de dezir en mis libros, mouido y occasionado delo que las dichas artes dizẽ: copiosamente tracte. Porque alguno no me note de soberuia (diziendo auer en España grandes musicos cognoscidos, mayormente de tecla, vihuela, y de todo genero de composicion, y estos tales no han escripto artificio, yo abscondido y criado desde los quinze años enla obseruancia dela religion franciscana, donde no ay exercicio de Musica, y no siendo la Musica de mi professión, y que tuue atreuimiento de escreuir tan extensamẽte della) digo que me tengo por el menor delos musico de España (si el titulo de musico me

quisieren dar)con auer escripto lo que todos veen,y mas que ay por imprimir:y que a cada vno dellos tengo por maestro. Sanct Pedro fue summo pontifice,doctrinado de christo nuestro redemptor,enseñado del padre eterno,alumbrado del spiritu sancto,y no scriuio euangelio,ylo compuso su discipulo sanct Marcos:pero no se leyo enla yglesia hasta que su maestro sanct Pedro lo aprouo,y con su authoridad y decreto se rescibio. A penas ay musico en España,y fuera della que personalmente,o por sus obras no lo aya comunicado,y del deprendido,y assi tenido por maestro. Pues delas palabras y obras excelentes delos tales hize vna recapitulacion de siepte libros. Los musicos sabios que los hã visto los tienen aprouados:como parece enla epistola del no menos sabio que humilde señor Bernardino de Figueroa maestro de capilla dela real de Granada,siendo electo en Arçobispo,y en la del egregio musico Christoual de Morales. Acabando de imprimir estos libros,los embiare a otros hombres doctos enla facultad(que por estar distantes,y no ser yo mio no los he podido ver,y tomar antes dela impression su parecer)para que por su decreto y determinacion se lea enla republica christiana. Ni en los tales ha sido falta el no escreuir,porque estauã occupados en otras cosas practicas, delas quales yo mucho deprendi:y assi el screuir en mi no es sobernia,porque enseño al mũdo lo que dellos depredi,ylo que nuestro señor por su infinita bõdad,y misericordia al mũdo quiso dar. Confiesso ser ageno todo lo mas que he escripto. Solo el artificio se puede ami atribuyr. Pues la materia antiquissima es,y por los musicos deste tiempo remoçada,y el modo y estylo de dezirla es nueuo. Las cosas nueuas que enestos libros hallareys,son doze: las quales me costaron gran trabajo,porque no halle rastro,ni memoria dellas. La primera es vna vihuela de siepte ordenes. Bien se algunos auer tañido por vihuela de siepte ordenes:pero no por esta nueua,que es de temple nueuo. La mesma quinzena que tiene la vihuela de seys ordenes en vazio:es la distancia desta de siepte. Entrastar vna vihuela porcompas es la segunda cosa,que yo descubri. Como ay diapasõ de vn monachordio y de vn organo,y se saca por cõpas:assi lo ay enlos trastes dela vihuela. Pues ponẽ se cõ toda certidumbre los trastes enla vihuela por cõpas. Es la tercera encordar vna harpa de cuerdas yguales en gordura,y que ninguna quede violentada,ni mas floxa que otra: si no siendo todas ygualmente estiradas,formen sus consonancias,y esto se puede hazer en vna vihuela:aun que ternia grandes difficultades. La quarta es inuentar nueuo genero de Musica. Y si en los instrumentos hasta ahora hechos no podian affinar las quintas, y algunas quedan menos perfectas,que otras:en mis instrumentos son tan perfectas,que tienẽ gran aparencia con las octauas. Digo,que la octaua queda fina:quãdo la vna boz sease cõ la otra,de tal manera que siẽdo dos bozes:parecẽ vna. Desta forma, las quintas en mis nueuos instrumẽtos queda vna boz con otra tan casada:que parecẽ vnisonus, o alguna de su specie. Es la quinta,que pueden hazer vn organo cortãdo la primera vez pũtualmẽte:que salga justo y cabal,y no sea menester cortarlo otra vez,y esto no tan solamente se puede hazer enel organo por mi inuẽtado:pero enel que hasta ahora se vsa.

Algunos han tenido lo ſobredicho por impoßible:y ciertamente ſe engañan. Por que el hazer organos es arte, y ſi de rayz ſe ſabe:juſto y cabal ha de ſalir, y ſi no ſale:no ſe ſabe el arte. Si vn carpintero que haze vna capilla de ocho paños, deſpues de hechos los paños, al aßentar vieſſedes, que alarga vno, y corta otro: diriades no ſaber el arte dela carpinteria: por que ſabiendo lo, ha de venir todo juſto y cabal. Aunque corte vn maeſtro dos mil pedaços en el ſuelo: quando ſube a los aſſentar (ſabiendo bien el arte) vienen todos cabales: deſta manera el que haze organos, puede antes que los aßiente cortar los juſtos, que deſpues no ſea meneſter alargar, ni cortar caño alguno: pues que es arte, y todo tiene peßo, medida, y razon. Y aun que para eſto ſe requieren muchas coſas: la principal es ſaber ſacar puntual mente el diapaßon La ſexta es, que en el modo de hazer el organo ay coſas particulares, aßi como el ſomero ſer de pedaços, y la capa, y la reducion por via de romana. La ſeptima es, poner vna miſtura de dezenas: la qual por ſer conſonancia imperfecta ninguno la ha oſado poner, y en mi organo la puſe. Es la octaua acerca delos inſtrumentos, de vn monachordio chromatico, de otro enarmonico: hazer el diapaßõ para eſtos, y para el diatonico. La nona es enſeñar atañer por eſtos inſtrumentos diatonicamente. Digo, que pueden en eſtos monachordios tañer los modos accidentales, que ſe tañen ahora en el monachordio cõmun. La decima coſa es hazer inſtrumentos: que ſe tangan en ellos todos los ſemitonos: lo qual tengo por ſũma delo deſcubierto en Muſica. Es la vndecima, que todos los inſtrumentos haſta ahora hechos ay artificio para que afinãdo los ſe tãgan todos los ſemitonos. Para hazerlo ſobredicho enfin del libro ſexto dare algunos generales auiſos. Pero el que puntualmẽte lo quiſiere hazer ſepa que ay demõſtraciõ para ello, y ẽla cibdad de baeça quedo vn maeſtroque ſe llama Iuan martinez lechuga poderoſo para lo ſobredicho. Es la vltima coſa nueua, el modo de tañer eſtos nueuos inſtrumentos, y el artificio para ſaber puntar la muſica, que en ellos ſe ha de tañer accidentalmente, por teclas que no ſe han tañido haſta oy, y ſeñales nueuas para ello. Pues por que nueſtro ſeñor no quiſo dar eſtas nouedades al mũdo por alguno delos muchos muſicos que ahora poßee el mundo: y las dio por vn hombre que ſu profeßiõ no es de Muſica: Pareceme (debaxo el parecer y determinacion de hõbres doctos) que porque ſe tengan en mayor eſtima ha ſido hecho deſta manera. Si nueſtro boniſsimo Dios las ſobredichas coſas cõmunicara al mundo por vno delos muſicos celebrados: penſaran auerſe alcançado humanamente por el trabajo, induſtria, y ſaber humano, y en fin fueran tenidas por coſas de hombre ſabio. Para que ſe tengan en mayor reuerencia: da las Dios (por el merecimienco de muchos que dellas ſe auiã de aprouechar o por otra cauſa a noſotros oculta, y a Dios manifieſta) por vno que en Muſica no entendia. En todo lo bueno que en muſica he dicho y experimentado: confießo ver dad, que me cognoſco no ſer mas de inſtrumento, y por ello nueſtro ſeñor me ha combidado a ſer mejor, y aßi en la impreßion deſta obra no pretendo, ſino ſu ſeruicio. Si los doctos muſicos hallaren coſas en que ſe offendan: pido humilmente que me excuſen: por que vn

hombre que tanto ha scripto no es mucho errar en algo, y como confiesso lo bueno ser de Dios: cognosco los yerros ser mios, y que nuestro señor lo aya permitido para que co gnoscamos ser hõbres. Si alguno me quisiere auisar, Dios (que no dexa biẽ sin premio) se lo pagara, y si contra ello quisiere escreuir, no me indignare, si la verdad al mundo enseñare. Es me Dios testigo: que digo verdad, en mayor estima ternia al que escriuiendo contra mi enseñasse la verdad: que al que me alabasse dela falsedad, si yo supiesse ser error. Pues con el zelo y charidad que me moui para escreuir contra las obras delos otros: esperare ser enseñado. Pero si alguno me reprehendiere enlo que no tengo culpa, y quiere obscurecer la verdad dela Musica, o por no desdezirsse, o por que no alcãça mas: entiẽda que me tẽgo de defender con todas mis fuerças. Pues como a los sabios suplico que me enseñen en esto (a los quales yo he tenido por maestros) dela manera que ellos fueren seruidos: assi alos que no lo son, no tienen licẽcia (sino a su riesgo) para que cõtra mi escriuan. Enlas artes que en mis libros hallareys he imitado a los doctos musicos presentes: si enel siglo aduenidero otras cosas los musicos descubrieren, aunque sea contra lo determinado enestos: no me condenen, como algunos indoctos hazen en ciertas partes de Boecio. La Musica no es articulo de fe, que no se ha de mudar, grandes mutaciones ha tenido: los que sabios fueren juzgaran lo que escripto hallaren dela Musica: segun enel tiẽpo que fue scripto. Iten porque faltando el author de alguna obra por la impressiõ della mudan, o corrompen por malicia, o por no saber mas: puede ser estas mis obras imprimir las enlos tiempos aduenideros: aquella impressiõ ternan por verdadera, que fuere conforme a los libros impressos enel año de M.D.L.v.

Comiença

Comiença el libro primero dela declaracion delos instrumentos musicales, compuesto por el muy reuerẽdo padre fray Iuan Bermudo: enel qual se tractan con muy grande artificio, y profundidad las alabanças dela Musica practica, y theorica, con ciertas diuisiones, y determinaciones, y diffiniciones della, y otras cosas a esto anexas, y dependientes.

Argumento del libro primero

EL intento del author eneste libro primero fue, que uista, y sabida la utilidad, deleyte, y honestidad dela musica, y la obligacion que los ecclesiasticos tenemos de saberla: alos afficionados a ella, afficionasse mas: y alos indeuotos combidasse ala deprender.

De los motiuos que tuue para escreuir en Musica. Cap. i.

TRes motiuos, o causas tuue para escreuir en Musica, y son los siguientes. Dios por su infinita bondad me auia dado alguna inteligencia en Musica mayormente despues que en la famosa y doctißima vniuersidad de Alcala oy las mathematicas. Pero occupado enofficios de la orden: no tenia tiempo de entender en Musica, y aun que lo tuuiera, entendiendo quan en poco el dia de oy es tenida, y quã abatidos enlas religiones son los musicos, presupuesto mi poco spiritu: en este negocio no entendiera. Tenia entendido (aunque falsamente) seruir mas a Dios en solos los exercicios, y officios dela orden: que si tractara de Musica. Como si ambas cosas no se pudieran hazer. No embota la lança para el seruicio dela orden, y execucion dela obediencia (como la experiencia despues me enseño) escreuir en Musica. Teniendo la Musica por cosa accesoria: della no hazia cuenta. Estando en mi la Musica enferma, para sanarla nuestro señor Dios: dame vna graue y prolixa enfermedad, que me compelio a dexar los officios y exercicios en que la obediencia me tenia occupado, como era ser guardian y predicar. Viendo que en aquello no podia seruir, porque me faltauan las fuerças, y que no auia de estar ocioso: dime a uer libros de musica. De vna parte la consciẽcia, y de otra palabras de sieruos de Dios: me persuadian a escreuir. Gran culpa fuera mia, cognosciẽdo la falta que en algunos ecclesiasticos ay: si no pusiera la Musica (que los doctores graues escriuierõ) en lenguaje, que de todos pudiesse ser entendida. No pequeña parte fue para hazer esto: la necessidad de enmendar yerros enel cãto, de componer officios nueuos, y de ẽtender muchas partes del ordinario romano para nuestra familia. Cognociẽdo lo que la sancta madre yglesia canta de nuestro seraphico padre sanct Francisco serle reuelado, que no solamente auia de biuir para si: pero que aprouechasse, todo lo que pudiesse alos proximos. Determine (como hombre de su familia, y grey, y desseoso de le imitar, pues que obligado) de seruir en lo que pudiesse, y fue escriuiendo: porque en otras cosas (como dicho tengo) no podia aprouechar. Assi que, la enfermadad para este effecto de Dios embiada, la necessidad delos proximos, y la obligacion me hizieron escreuir. En Musica y no en otra facultad me parescio emplearme. Aũque fuera poderoso para escreuir ẽ todas las sciencias, y el tiempo me sobrara: en ninguna escriuiera primero, que en la Musica. Dios me llamo a esta professión, mayormente con la enfermedad, y auia de seguirle para ser su discipulo: en todas las facultades esta escrito mucho y bueno, y en Musica en nuestro lenguaje ninguna cosa: los philosophos graues griegos y latinos (y lo q̃ mas es) los sanctos enella escriuieron

A



luego obligacion tenia, necessidad auia de escreuir en Musica. y en lla escriuiendo no es perder la grauedad. Si los sanctos no cōpusieran la Musica: la yglesia careciera del continno seruicio, que a su esposo christo haze encantar el officio diuino. A imitacion delos sanctos de la tierra, y aun de los del cielo, el que pudiere deue fauorecer la Musica para el culto diuino.

De tres maneras de Musica. Capitulo .ii.

ANtes que comencemos a tractar dela Musica conuiene (conforme ala doctrina del philosopho) saber quantas maneras ay de Musica, y de qual dellas auemos de hablar. Es vna Musica, dizen los doctores, mundana, otra humana, y la tercera instrumental. Esta diuision tomaron los latinos de Boecio romano. No tomā en esta diuision musica mundana en la significacion mas la que algunos ahora la tienen vsurpada: sino en buena parte. Este vocablo se deriua demūdo. Pues es llamase Musica mūdana, la causada delos cielos planetas y elementos. Como puede ser, dize Boecio, que vna machina tan velocissima de los cielos, y elementos tuuiesse sus bueltas, y mouimiētos en silencio? Vn mouimiento velocissimo, y regularissimo no puede ser hecho: sin sonido harmonico. Dize Macobrio, que dela reuolucion de los cielos necessariamente se infiere el sonido, y segū su grādeza y velocidad, el tal sonido sera muy grande, y la harmonia muy dulce. Dize ser sonido: porque los cuerpos que acerca de nosotros se mueuen: causan sonido, quando son grandes, y cō velocidad mouidos. Los cuerpos celestiales son grandes, y con velocidad mouidos: luego causan sonido. Del mouimiento del cielo que alos planetas lleua consigo: dize ysidoro tener tanta velocidad, que si no fuesse por los planetas detenido: destruyria el mūdo. De la grandeza de los cielos dizen los philosophos ser toda la tierra vn punto ē comparacion dellos. Que este sonido sea harmonico prueuase, por lo que dize el principe dela eloquencia latina, Cicerō. La naturaleza, affirma, que de vna parte es graue, y de otra aguda, puesta en deuida proporcion: por fuerça ha de hazer harmonia ayuntandose los estremos. Esto tienen los cielos: luego el sonido dellos sera harmonico. Desta opinion fueron tābiē Plinio enel segundo libro capitulo tercero, y sanct Ysidoro libro tercero, capitulo diez y seys, y otros authores. La Musica, dize Boecio, no puede ser hecha sin sonido, ni sonido sin mouimiento. En las cosas que no se mueuen no ay Musica, sino enlas que tienē actual mouimiento: la puede auer. Segun son los mouimientos tardios, o veloces: assi es el sonido y Musica mayor o menor. Pues como los mouimientos delos cielos vnos seā velocissimos, y otros tardios: siguese aquella Musica ser muy alta, y grande. Como se podrian conseruar, dize Boecio los quatro elementos, teniendo diuersas y cōtrarias qualidades: si entre si no tuuiessen vna cierta harmonia y proporcion musical? Para que los elementos pudiessen estar en vna machina, y en vn cuerpo sin destruyrse: necessario fue enellos esta Musica. Por esto vino adezir el philosopho Dorilao, que el mūdo era organo de Dios. Testigo delo ya dicho es Luduuico celio. El que tiēpla vn monachordio, o algun otro instrumento de cuerdas, ni las ha de subir tanto que quiebren: ni dexarlas tan floxas, que no hagan Musica. Tiene Dios tan templado, y puesto enel punto de perfection natural el monachordio del mundo: que conel nos haze la Musica, que auemos menester. Quan vniformes tiene los cielos: desde el dia que los templo en su criacion. Quedando pues tēplados enla criacion: no han afloxado cosa alguna. Andando sus reuoluciones, de dia nos dan lumbre para trabajar: y de noche obscuridad para quietud, y reposo. El sol, luna, todos los otros planetas, influencias, y elemētos nos hazen diuersidad de Musica. Vna vez dan Musica alegre otra triste: ya de frio, ya de calor. Como los oydos del musico son recreados con diuersidad de Musica: assi Dios nos quiso consolar enesta vida con diuersidad de cosas naturales. Puede alguno dezir, si los cielos y elementos tienen tāgrā de harmonia musical: porque nosotros no la oyemos? Respōde Boecio enel libro primero capitulo segundo, que si este sonido no viene a nuestros oydos: es necessario ser assi hecho por muchas cosas. Eneste lugar no pone Boecio las razones: porque conuiene no oyr este sonido. Cōmunmēte se dize, que Dios proueyo no fuesse oydo el tal sonido de los hombres: porque si se oyera, corrōpiera y destruyera los oydos humanos. Esta ra

zon parece poner Plinio diziendo. Es tan excessiuo el sonido delos cielos: que excede la potencia auditiua. Pues como diga el philosopho, que tã excelente puede ser vna cosa, que haga daño a su potẽcia (segũ parece ẽ el sol, y ẽ la vista humana) assi recibiria detrimento nuestro oydo: si el dicho sonido oyessemos. Los pithagoricos que tuuierõ esta opinion, dan otra razon diziẽdo. No oymos los sonidos harmonicos delos cielos: por la costumbre que tenemos de oyrlos. Desde nuestro nascimiento oymos estos sonidos, y sin cesar algun poco de tiempo los ay: por tãto ya no los oymos. Para persuadir esto dan vn semejante del herrero: el qual por la cõstumbre larga que tiene de oyr los golpes de los martillos: ya no los percibe, ni jusgara oyr tal cosa. Verdaderos son los sonidos delos martillos: pero los herreros no daran se dellos. Desta manera, dizen, que nos acaece cõ el sonido harmonico del cielo. Affirman, que en vn tiempo Pythagoras oyo este sonido: y por acostumbrarse a oyrlo, vino tiempo en el qual ya no lo oya. Bien se, que el philosopho enel segundo de celo & mundo enel tractado tercero, y algunos otros naturales dizen los cielos no tener sonido, ni lo pueden tener: porque (aunque aya enellos mouimiento) no ay quebrantamiẽto de ayre, o de otra cosa conuenible para hazer sonido: lo qual es vna condiciõ para el tal sonido. Pero no me negaran (aunque excelentemente prueuẽ su intento) que aquella proporcion en que Dios crio los cielos y elementos sea harmonia celestial: la qual nos puede lleuar en cognoscimiento del criador. Aquellos mouimientos contrarios delos cielos, el cielo estrellado, el sol, y los otros planetas composicion harmonica es. En fin no ay cosa en los cielos y elementos: que no sea poderosa harmonia para lleuarnos a Dios. Si todas las cosas criadas son en alguna manera, como dize el Apostol, sufficiẽtes para por ellas venir en cognoscimiento de Dios: quanto mas lo sera la hermosura delos cielos adornados de estrellas, de sol, y luna: en la qual resplandece la potencia, y bõdad de Dios? Que grande obediencia podemos sacar desta consideracion. Si los cielos insensibles, sin anima, y sin razon tienen a dios perpetua obediencia: porque los hõbres que de su diuina mano mas auemos recebido no le obedecemos ẽ todo? Assi puso Dios los elementos en sus lugares proporcionados, que quando concurran ala producion de alguna cosa: no sea sin proporcion harmonica. Dios crio todas las cosas en numero, peso, y medida. La segunda Musica se llama humana: la qual cada vno en si puede experimentar, y complidamente saber entendiendo su composicion. Que cosa es vnir la subtileza, y sublimidad del spiritu con la baxeza y grauedad dela carne: sino ayuntar letras agudas alas graues, para que hagan consonancia? Como la musica graue atrae y llama algunas vezes ala aguda: assi el cuerpo graue y corruptible haze al anima abatirse hasta la tierra: segun es escrito enel capitulo nono dela sabiduria. Que es aquello que contiene y conserua tanto tiempo los quatro elementos en vn cuerpo ẽ paz: si no la Musica proporcional en que Dios los puso? No aueys mirado la natural amicicia, que tiene la potencia racional, siendo spiritu: con la irracional, siendo carne, enel hombre? Por cierto estas dos cosas tan distintas no estan ligadas con algun vinculo corporal: sino con vna virtud causada dela proporcion en que Dios puso los humores en el hombre. Vn spiritu, dize Augustino, que es muy cercano a Dios, y vn cuerpo que es quasi nihil: poner los en proporcion, solo el saber, y poder diuino fue para ello sufficiente. De forma, que de cosas distintas, como son el anima y el cuerpo enel hombre: nasce esta Musica humana. Como Dios aya puesto en el hombre esta natural Musica: assi el hombre tiene natural inclinacion y amistad con ella. Todo semejante apetece, y cudicia a su semejante, y conel se goza: y con su dessemejante se turba. De aqui es que oyendo las dissonancias nos dan pena y tristeza, y las consonancias alegria: porque semejante cõcordia sentimos en nosotros. Assi prueua Boecio seuerino la semejança que el hombre tiene con la Musica. Cierta experiencia, dize, tenemos, que el estado de nuestra anima y cuerpo en alguna manera es compuesto de proporciones: cõ las quales produze el hombre harmonicas modulaciones. El que canta, o tañe vn modo jocundo, y alegre: no penseys que lo haze para que la Musica le de alegria, dize Papinio, si no para que el harmonia que enel coraçon del que canta, o tañe esta: en alguna manera la produzga: con la qual se deleyte. Lo mesmo es del cantor triste, que busca modos proporcionados cõ su tristeza: para despertarla.

Los que tañen en instrumentos de cuerdas: vn auiso cõmunmente deuen tener: yes, que no afloxẽ tanto las graues, que no hagan Musica: yno suban tanto las agudas, que quiebren. Gran prudencia y abilidad es menester: para poner todos los instrumentos en tal medio, y tono: que ni por ello la Musica, ni las cuerdas pierdan. Quan bien tẽplaua sanct Pablo el monachordio humano: quando dezia. Sea vuestro seruicio conforme a razon. No afloxeys las cuerdas dela sensualidad tanto, que se pierda la Musica delas buenas obras: ni apreteys tanto el spiritu, que deys la muerte al cuerpo. Tambien suelen perder por carta demas: como por carta de menos. Este pues tẽplada la sensualidad con la razon, y la razon cõ Dios: si quereys hazer buena Musica. La tercera es Musica instrumental. Esta es el harmonia musical: causada de instrumento con socorro, y ayuda. Tres instrumentos ay para Musica. Vnos se llaman naturales, y estos son los hõbres el canto delos quales es dicho harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vihuela, harpa, y sus semejantes: la Musica delos quales es dicha artificial, o Rithmica. Los terceros instrumentos son de ayre, como es flauta duçayna, y organos: la Musica delos quales es dicha organica. Assi la llamaron los philosophos, segun dize el notable musico Andrea enel libro primero capitulo onze: aunque algunas vezes los poetas tomando el nombre de organo mas extensamente: dizen significar todo genero de instrumẽtos. La musica harmonica, dize Boecio, es facultad, y sciencia de medir, y juzgar con la razõ las differencias del sonido causado de bozes graues y agudas. Desta Musica tracto en todos seys libros: aunque no me oluido de aplicarla al spiritu. Los que sabeys cantar, o tañer algun instrumẽto, para que atineys a elegir, y escoger la Musica: oyd al propheta que dize. Cantad al señor cantar nueuo: porque hizo cosas marauillosas. El hombre nueuo, dize sanct Hieronimo, renouado por el agua del baptismo cantos nueuos ha de cantar. Todas las buenas obras meritorias, que nos guian ala vida nueua dela gracia y gloria: se llaman cantos nueuos. Dize pues que hagamos buenas obras: y para esto pone la causa. Porque el señor hizo marauillas. Mirad en cada vna de las tres musicas, que eneste auemos tractado: y hallaremos marauillas, las quales nos combidan a seruir y alabar a Dios. En los cielos y elemẽtos sacaremos cognoscimiento de la creacion, y enel hombre dela redencion, en la perfection delos instrumentos la conseruacion, y gouernacion que nuestro señor hizo: por lo qual auemos de cantar con buenas obras.

De otra diuision dela Musica. Cap. iii.

Placentino dize auer dos maneras de Musica: vna es dicha inspectiua, o theorica: y otra actiua, o practica. Al musico theorico pertenesce medir y pesar las consonancias formadas enlos instrumentos: no con los oydos, que para esto es cosa impertinente: sino con el ingenio y razon. Destos musicos fueron Boecio, Plutarco, Stapulense, y otros muchos que en mathematicas escriuieron. La Musica actiua, o practica diffine Guido en el principio de su doctrinal diziendo. La Musica practica es arte liberal, que administra verdaderamente los principios de cãtar. Todos los cantores y tañedores liberales, y ciertos ẽ componer y tañer musica por arte: se pueden dezir musicos practicos: delos quales fuerõ sanct Gregorio, Ambrosio, Bernardo, y excelentes hombres que el dia de oy ay en España y fuera della. Esta Musica practica tambien es en dos maneras, cõuiene a saber llana, y de organo. La Musica llana dize sanct Bernardo ẽ el principio de su musica, es regla que determina la naturaleza y forma delos cantos regulares. La naturaleza ẽ la disposicion de los modos, y la forma en la composicion delos puntos consisten. La Musica mẽsurable, o de organo, dize andrea, es diuersa cantidad de señales, y diuersa desigualdad de figuras: las quales son augmentadas o diminuydas segun el tiempo, prolacion, o modo a ellas antepuesto. El origen destas dos sciẽcias, dize Hugo de sancto victore, fue el hombre. Dos cosas ay enel hõbre que cõsiderar: vna es buena, y otra mala. La buena es el hombre interior, el animo, abilidad, naturaleza, y finalmẽte el entendimiento: con el qual puede contemplar y especular las cosas celestiales, diuinas, y humanas. La mala es el vicio, y necessidad. Porque esto no es naturaleza: ha se de lançar fuera, quãto al hõbre es posible.

Si de todo en todo no pudiere el hombre de si des terrar el mal:alomenos sera templado buscando remedios. Auemos pues de obrar:para que natu raleza sea reparada. Viendo se el hombre en ne cessidad:començo a pensar como podia ser remedia do. Del entendimiento nascio la sciencia Theo rica, y por la necessidad hallo la obra reglada con el entendimiento:la qual es sciencia practica. Assi que dela theorica nasce la practica. Si el curioso me preguntare qual de estas dos sciēcias en la Musica es mejor:respondere, que la theo rica tiene el primado. Y por que ninguno me ten ga por atreuido:prouare mi intento. Cosa mas alta dize Boecio, y mejor es saber vno obrar, que la mesma obra:porque lo artificiado como cosa corporal sirue ala sciencia y arte. La razon (en la qual esta la sciencia) manda como reyna, y se ñora, las manos y la boz obedecen como sieruos. Quanto sobre puja el animo al cuerpo:tanto ex cede la theorica ala practica. Por que la theo rica tiene por aposento al anima:y la practica al cuerpo. La razon por ser señora enel reyno delas potencias, tiene necessidad deseruicio de todos los miembros enlas potencias exteriores:alos quales mādā. Pues si el anima tuuiere sciencia rectamen te sabra mandar:y si della caresce, no sera la obra recta. Para specular la razon no tiene necessidad de obra:pero las obras de manos de ningun valor son, si no fueren guiadas por la razon. Quereys ver la excelencia de la Musica enla speculaciō: y la baxeza della en la obra? Mirad los nom bres que damos a cada vna dellas. Todos los que exercitā, dize Boecio, la Musica en algun ins trumento:toman nombre del tal instrumento. El tañedor de organo se llama organista, el de flau ta se dize tibicina, y el de vihuela, o harpa se nom bra citharista:pero el theorico de la mesma sciē cia toma renombre, que se dize musico. Y si los practicos alcançan nombre de musicos:es con adi tamento de diminucion. Musico de organos, mu sico de vihuela, y assi atodos los otros llamamos. Lo que dela Musica cuēto: es proprio en todas las artes. Aquel es dicho musico, que tiene saber para specular las proporciones musicales, los mo dos, y generos de musica. El que depriende a ta ñer, o acantar sin arte, no puede ser dicho musico pues no tiene la sciencia musical:la qual no esta en la facilidad de los dedos, ni en la boz ētonada: sino en el anima. Bien me concederan, dize Au gustino, que en la facilidad de los dedos no esta la sciencia:pues que a solo el entendimiento se de ue atribuyr. Aunque el anima puede mandar mo uer los dedos, formar la boz, estar el oydo atēto: mas en sola el anima se halla la sciencia de la mu sica. Sin saber vno cantar, ni mouer los dedos en los instrumentos:puede ser musico. Assi que el musico speculatiuo, o theorico es antepuesto al practico. No se atribuye la victoria ēla batalla alos soldados que pelearon, sino al capitan que dio el consejo, y la industria para el vēcimiento: aunque no vuiesse tomado espada en la mano. Lo que en todas las artes que se exercitan, acaes ce:no excluyamos dello ala Musica. El hombre con arte mas depriende, y mas cierto en vn mes: que en todo vn año por solo vso. No se engañen los nouicios en la Musica, pensando que consiste saber el arte della enlas diez y seys letras, o enlas veynte, y en los signos, en cinco o en siete deducio nes, en las seys bozes, en dos o en tres claues, en mu tanças de ♮quadrado, y de bmol, y en otras cosas que ponen en las artezicas:porque todo esto es el a b c de la Musica. Como vno no puede ser lati no, si primero no sabe las letras latinas, pero esto no basta para ser latino:assi ninguno sera musi co con saber solamente el artezica de canto, aun que sin ella no lo puede ser. Para deprender el cā to scriuieron los musicos aquello como primeros elementos y letras de Musica. El arte dela Mu sica mas es que todo lo sobre dicho:y tengo sos pecha que en nuestro lenguaje ninguno la ha scri pto. Dizē algunos que tienen vso de cantar y ta ñer, que no quieren deprender arte:porque con lo que saben ganan de comer, y los que les oyen se contentan. Si profundidades tañessen, o cātassen: no ay oydos para entenderlas. A estos tales, res ponde Augustino enel libro primero de su musi ca enel capitulo sexto, sin tormento confiessan, que no deprienden por saber, sino por ser alaba dos:cōtra los quales arguye enesta manera. Ma nifiesta cosa es ser prestantissimo, y mas excelente aquello por lo qual alguna cosa se haze:que no lo que hazemos. Mejor es el fin, que los medios. El fin de la vida humana es la gloria, y los me dios para ella son las buenas obras:pues mejor es la gloria, que las buenas obras. Assi lo siente sanct Pablo diziendo. No son condignas, emere

cedoras nuestras obras de la gloria que Dios nos ha de enseñar. El que canta, o depriende cātar por el alabança popular: juzga ser mejor el alabança (pues que la tiene por fin) que la musica. De forma, que estos tales deprienden, no por saber: sino por otro fin. Engañados estan ē la iudicatura dela musica. El que ē vna sciēcia juzgase mal, que ē la iudicatura della errasse: no sabria la tal sciēcia. El que juzga lo que no es tā bueno, por mejor: cierto es carecer dela sciencia dello. Estos musicos de solo nombre (que el fin que es saber, ponen por medios para deleytar los oydos populares, el qual deleyte tienen por vltimo fin) no queriendo deprender la Musica: peruersissimamente juzgan enella: pues que el fin ponen por medios, y los medios por fin. Los que en la Musica no saben juzgar: caresceen de la tal sciēcia. Los que sabios dessean ser: no deuen parar en alabanças de oydos cōmunes: porque con razon los tales oydos pueden ser comparados alos delos brutos. No aueys oydo dezir, que los elephātes son tan amigos de Musica, que con el canto de vna donzella los prenden? Esto dize Margarita. Sanct Ysidoro añade, que munchas bestias fieras, serpientes, aues, y peces son incitados a oyr la Musica con la dulcedumbre que enella sienten: y lo mesmo dize sanct Augustin en su Musica. Confiesso verdad, que estando en vna guerta de nuestra casa juncto al rio cantando: salio vna lagartija a vernos, y la tuuimos suspensa quasi vn quarto de hora, y en dexando de cantar, se yua: y en començando a cantar, boluia. Todas las aues se deleytan en sus bozes: pues que cantan. Estos animales brutos no tienen entendimiento, ni cognoscimiento de Musica, para saber juzgarla. No seria tenido por cuerdo, el que se jactasse de sabio cantor: por ser oydo destos animales brutos. Pues no se, si es mas sabio: el que pretende contentar oydos, o por mejor dezir orejas de pueblo: al qual contentan con el canto de Conde claros, tañido en guitarra, aū que sea destemplada. Para el que entendimiento tiene excelentissimamēte queda prouado ser mejor la Musica theorica, que la practica. El que deprendiesse la vna y la otra: no ay que dudar, sino que seria mejor cosa. Pero cotejando la theorica con solamente la practica: mas vale la sciencia que el vso della. Algunos dizen auer visto muchos theoricos: y no saben tomar vna pluma en la mano, ni tienen vna abilidad: luego para que es la theorica, y el tiempo que enella se gasta: pues que sin ella se obra mas presto y mejor. Algunos tractā terminos de theoricos, y no los entienden, ni los son. Mas son jugadores del juego de passa passa, y embaydores: que musicos theoricos los tales. Es mas la theorica: de todo lo que saben los tales aun hablar: quātomas sera, delo que entienden. Mirē los hōbres, que de Dios rescibieron entendimiento: para que deprendan las sciencias: con las quales el sea seruido. Y pues vna y la principal con que es alabado, y seruido es la Musica: trabajē, y su trabajo guiē a Dios: para que venida la sciencia por sus manos: sea digna de emplearse en su seruicio, y como cosa suya la recibira.

QVE COSA ES MVSICA. Capitulo .iiii.

Vistas las diuisiones de la Musica, inquiramos el ser y substancia della. Dize sanct Ysidoro. La Musica es sciencia de harmonia medida: la qual consiste en sonido y canto. Franchino laudense declarando esta diffinicion dize. Cōsiste la musica en sonido, por la que hazē los cielos: y pone en canto, por no excluyr la que nosotros vsamos. El diuino Augustino en su musica pone otra mas copiosa diffinicion. La musica, dize, es sciencia de bien medir, o de buena melodia. Para ver como algunos cantan, o tañen sin arte (los quales adulteran la musica, haziendola sierua de los vicios, siēdo de los sanctos llamada disciplina, o sciencia diuina) se note la declaracion de la sobre dicha diffinicion. Primero sepamos, que cosa es medir, o hazer melodia. Luego por que dize de bien medir. No embalde se puso en la diffiniciō aquella particula bene. Lo vltimo por que causa se puso en la diffinicion la palabra sciencia. En estas tres cosas que dara la declaracion complida. Este verbo modulor quiere dezir medir o con medida de numeros, y cuēta cierta cōponer: del qual (segun siente augustino) viene esta palabra modus: que es medida en Musica, del tono compuesto de vn diapasson. En todas las cosas cōuiene auer modo: para que sean bien hechas. Lo que es hecho sin modo: de los sabios es tenido por vil cosa. Si a todas las cosas conuiene esta differēcia: por que se aplica ala Musica como cosa pro

pria? Aũque modo, responde, cõuẽga a todas las cosas, porque han de ser hechas con medida, y razon, que no sean mas ni menos delo que se requiere: pero por causa particular se pone en la diffinicion dela Musica. En la manera que esta palabra diction conuiene generalmente a todos losque dizẽ alguna cosa: ẽpero (si creemos a Ioachimo) el dezir es proprio delos oradores: de adonde viene esta palabra diction. Assi que, particularmẽte conuiene alos oradores, lo que es detodos general: porque es cosa particular dellos. Entẽdemos pues, que el modo pertenece particularmente a la Musica. Ha demirar el musico no exceder, ofaltar enel modo de medir, o mouer las bozes en cada vno delos generos. Pues la medida de mouer los puntos es la sciẽcia de la musica: sin la qual ninguno puede saber puntualmente las medidas y mouimientos musicales. El acertar destos tales entãto se deue tener: como el errar, por ser acaso. De adonde viene al tono dar medida de semitono, y al semitono de tono, y al diatessaron dela primera specie hazer dela tercera sin necessidad, yotros yerros que seria largo cõtar: sino por falta de medida en las consonancias? Midẽ pues sin medida, cuentan sin numeros: salga lo que saliere como el bezerro que hizieron los israelitas enel desierto. El que tuuiere pericia, o sciẽcia de medir las proporciones musicales: terna la Musica. Aunque la sciencia de medir mas se requiere en los instrumentos, para los quales son menester munchas y ciertas medidas: pero no la escluymos, dize Augustino, dela Musica que los hombres cantan. Para la Musica instrumental es menester dobladas medidas: vna para hazer los dichos instrumẽtos, y otra para tañerlos. Pregunta lo segundo el glorioso Augustino enel capitulo tercero. Porque enla diffiniciõ dela Musica fue puesta aquella diction de bien medir: no bastara dezir de medir: pues que vna medida sino es buena: no puede ser dicha medida. Pudiera dezir la Musica es sciencia de medir, y bastaua: y no dezir de biẽ medir. Parece ser superflua esta palabra de biẽ: pues que sin ella esta complida la diffiniciõ. Menester fue, responde, poner en la dicha diffiniciõ aquella palabra de bien: porque si vn cãtor guardasse todas las medidas, y proporciones musicales, y formasse todas las consonancias segun las reglas de Musica: esta tal medida deleytaria los oydos, y con gran razon se llamaria melodia. Pero podia ser hecha quando no conuenia, errando enel lugar, tiempo, o modo. Y aunque fuesse medida: no sera buena, o biẽ hecha. El que compusiesse vn cãto alegre para lugar de tristeza, guardadas las otras condiciones de la Musica: no seria buena medida. El que tañesse octauo modo por sexto: canto seria que deleytasse los oydos: pero no seria buena medida, o melodia: pues daua la medida de vn modo a otro. Si vn cantor ala letra alegre, que compusiesse, diesse medida o melodia triste, y lachrimosa, aunque el tal canto fuesse cõforme atoda ley de Musica, y se llamasse arte de melodia: no se podia dezir de bien medir. Portanto la tal Musica ha de ser alançada y menospreciada. No tã solamente auemos de hazer buenas cosas: sino que han de ser bien hechas, poniendo cada cosa en su lugar y casa. No tan solamente se miran los nombres: mas tambien los aduerbios. Donde Dios mandaua en la ley. Lo que es justo: justamente pornas por obra. Assi que, vna cosa es medir, o hazer melodia: y otra es hazerla quando, y donde conuiene. Esto vltimo pertenece ala Musica: la qual se llama sciencia de bien medir, o de hazer bien melodia. Melodia a qualquier cantante que no yerre las medidas de los interualos pertenece: empero la buena medida aeste arte liberal de Musica conuiene. Si dixessemos, que bien medir la Musica es cantar para Dios: no yriamos differentes del sentimiento de Augustino. Esta condicion assi la entiende Margarita enel libro primero capitulo segundo. Los que cãtan para torpes actos, y obras liuianas, aunque guarden todas las reglas musicales: no cantan bien. No dan ciertamente la medida que auian de dar ala Musica: porque ella es medida, que nos lleua a Dios, y ellos por vsar mal della: se van alos infiernos. Resta inquirir porque enla diffinicion se puso esta palabra sciencia. Si por vẽtura ay algun canto, que no sea sciencia? No penseys tener sciencia: todos los que cantan o tañen. Por ventura el Ruyseñor, o Philomena en ciertos tiẽpos del año no canta suauemente? Esta aue, y otras tienen el canto por naturaleza, o immitacion que a sus padres lo oyeron, y por no tener el arte dela Musica: carecen dela sciẽcia. Pues porque ay canto sin sciencia: dize la diffinicion ser la Musica de que tractamos sciẽcia de bien medir.

La Musica (dize su diffinicion) es sciencia de bien medir: luego el que no tuuiere sciencia de bien medir, aunque el cãto le fuesse natural, o lo tuuiesse por immitacion, o vso: no terna la Musica. No le conuiene la diffinicion dela Musica, que es sciencia de bien medir: ni lo que se diffine, o determina, que es la Musica. Los que estas tres cõdiciones mas largamente quisieren ver: miren el primero dela Musica de Augustino.

Que differẽcia ay entre cantante, cantor y musico. Capitulo. .v.

ACerca delos que cantan y tañen instrumentos: esta muy extendido y celebrado el nõbre de musico. Para ver quien lo possee con justo titulo: sepamos la differẽcia delos sobredichos tres nombres. Boecio enel libro primero capitulo treynta y quatro dize auer tres generos de hombres, que enla musica se exercitan. Vnos tañen instrumentos, otros componen versos, y los terceros juzgan la obra delos instrumentos y versos. Todo aquel que tañere instrumento, o cantare careciẽdo dela cierta intelligencia delos instrumentos y cõsonancias: sera dicho cantante o tañente. Andrea dize. El que se tiene por professo enla Musica, si su entendimiento carece dela verdadera intelligencia della: aunque cante, y tanga bien: le negamos el nombre de musico. Puede estar, dize Augustino, la sciẽcia dela Musica sin el vso della. Y algunas vezes donde ay menor vso enel tañer y cantar: ay mas sciencia y mayor speculaciõ. La ligereza delos dedos ẽlos que tañen, y la facilidad de pronunciar los puntos enlos que cantan: del vso y no del arte procede. Aestos tales conuiene el nombre de cantante, y quedã bien pagados: porque no passaron adelante. El segundo genero de hombres que eneste arte se exercitan: son los poetas. Estos mas componen por vna lumbre natural o por distinto de naturaleza: que por especulaciõ de entendimiento. Este genero de hombres, dize Boecio enel lugar ya alegado, no deue gozar del nombre de musico. Verdad es, que el doctissimo Augustino entre los musicos los cuenta: pues que entre la musica tracta de poesia, como parte de Musica. Podemos dezir, que el poeta no es musico artificial con Boecio: y que es musico natural con Augustino. El tercero genero de hombres que tractan en musica: es, que tienen sciencia de juzgar entre las composiciones buenas y malas: lo qual es proprio del arte de la musica: porque consiste en especulacion, y razon. Aquel, dize Boecio, puede ser dicho musico, que tiene facultad segun la speculacion y razon de responder a todas las cosas pertenecientes ala Musica, y que en su entendimiento examinado, y purificado tiene sciencia de cantar, no en el seruicio dela obra: sino enel imperio y mãdamiento dela speculaciõ. y al que para specular y obrar ninguna cosa le falta. Este tal, dize Plutarcho, puede ser dicho musico, y no el que solamente canta: la razon de lo qual es. El vso dela obra no engendra sciẽcia: y la especulacion dela Musica produze cognoscimiento: el qual cognoscimiento es Musica. Aquel es dicho cantor tiene Andrea enel libro y capitulo primero, que pone en obra la speculaciõ del musico. Por lo qual todo lo que el cantor hiziere en composicion, y pronunciacion de canto menospreciada la razon: sera dicho canto inutil. Lo que el cantor compone, y con la boz pronuncia: primero ha de estar enla pureza del entendimiento. Quiero dezir, que si vno no obrare enla cõposicion del canto conforme alo que el musico determina: no sera dicho cantor. El musico comparado al cantor, dize Guido aretino, es como quiẽ comparasse el corregidor al pregonero. El corregidor dita, o dize: y el pregonero con boz alta pregona, lo que el corregidor le dixo. El sũmo pontifice Iuan vicessimo secundo enel capitulo segũdo desu musica dize. No ay cosa a que el cantor se pueda comparar tan perfectamente y que tambiẽ quadre, como al ebrio: el qual sabe boluer asu casa por la costumbre que tiene, y no entiende ni dira por que calle boluio. Desta manera los cantores saben componer todos los modos, y enellos hazer grandes primores, y abilidades, y aun de improuiso (lo que es de mayor admiracion) lo hazẽ sobre el libro: pero no os diran la causa dello. Assi que, saben venir ala casa dela Musica: y no saben por donde vinieron. Segun esta sentencia todos los que componẽ canto de organo: pueden ser dichos cantores. Enesta materia mas estrechamente habla Stapulense enel segundo prologo de su musica. La differencia, dize, que ay ẽ

tre el orador y el rhetorico: essa mesma dezimos a uer entre el cantor y el musico. Ninguno merece ser dicho orador, si primero no es rhetorico: assi ninguno merece el nõbre de cantor, si primero no fuere musico. Segun esta sentencia pocos ay que se puedan nõbrar con el nombre de cantor. Para concertar estas dos opiniones, que parecen ser cõtrarias: es de notar, que para saber vna cosa en la escuela dela philosophia: dos maneras ay de proceder. Vna es dela causa al effecto, y esta es la mejor: y otra del effecto ala causa. Para entender vna cosa fundamentalmente y de rayz (si tiene causa y effectos) por vna de esta dos vias y maneras podeys proceder. Quereys saber, que cosa es el hombre: mirad los effectos y obras que haze, y por ellos lo cognocereys. A esta manera de cognocer al hombre nos combida Christo diziendo por sant Matheo. Cognocereys alos malos por sus obras. La sacra scriptura determinando, o diffiniendo que cosa era vn hombre sancto en esta manera de proceder dize. Hombre era simple, sin doblez de malicia, recto por la rectitud dela justicia temeroso de Dios en sus obras, y apartado de todo mal, por no offender a Dios. La segunda manera de cognoscer al hombre es por las causas del. Aprouechando nos desto poco para el proposito: digo, que Stapulense tiene, que ninguno merece ser dicho cantor, sino es musico: entiendese enla manera de proceder de la causa al effecto. Todo aquel que canto de organo compusiere, y diere las causas de todo lo que hizo: llamar se ha cantor por excelentia, por auer procedido en su cõposicion enel mejor modo de saber, que ay. El que compone no sabiendo las causas delas consonancias, y el origẽ delos primeros, mas sabe el effecto que le suena bien, y en Musica por este processo pone cosas delicadas: llamar se ha este tal cantor enla segunda manera de proceder, que es cognoscer la Musica por el effecto del harmonia musical. Solo el theorico es dicho musico. Por tener la sciencia dela Musica en su entendimiento: alcãça este renõbre. Mirẽ a Boecio enel libro quinto capitulo primero y alos otros mathematicos que en Musica escriuieron: aunque en las diffiniciones pongan palabras differentes: todos tienen en sentencia, que se requiere para vno ser musico: tener la sciencia dela Musica enel entendimiento. Ninguno pues se glorie que cãta, o tañe por solo vso (aunque sea de treynta años) o por naturaleza mejor que otros por arte: porque ay repugnancia y no pequeña enel dicho. Si para deffensa de su error dize el arte salir de natural, y que le immita en quanto puede: por lo qual no puede ser tan perfecto el arte quanto el natural: luego las obras de arte no son tan perfectas, como las de naturaleza. Respondo ser verdad las obras produzidas immediatamente de naturaleza tener mayor perfection: que las de arte. No ay quien dude ser mas perfecta la rosa produzida y criada enel rosal: que la hecha por vn pintor. En la Musica no es assi. Si el arte se inuento por naturales, fue de muchas experiencias, entendiendo enello grandes entendimientos, y en mas de seys mil años ha venido ala perfection en que ahora le vemos. De forma, que los biuos ayudandose de los trabajos de los sabios muertos: salieron a luz las artes. No dudo, que vn buen entendimiento fauorecido del arte (que es trabajo de muchos excelentes hombres) pueda entender mas, que todos ellos. Si los musicos destos tiempos se quisiessen cotejar a vn Orpheo, a vn Pythagoras, a vn Thymoteo milesio, y a otros semejantes: seria comparacion entre enanos y gigantes. Si el enano y el gigante se pusiessen enel suelo ambos yguales, dexados en su estatura y natural sobre la tierra, para descubrir los montes: no ay duda, sino que el gigante (por ser mas alto) veria mas. Empero si el enano se subiesse sobre los ombros del gigãte: en tal caso mas veria el enano, que el gigante. Los musicos destos tiempos somos enanos. Si sobre los ombros (que son los trabajos delos musicos ãtiguos) nos ponemos: mas podemos ver que todos ellos. Si quisieremos sin arte (que es la vista, que nos dexaro) conellos competir: quedaremos en la Musica tan cortos de vista: como el enano puesto enla tierra. Los que menosprecian el arte: oyan a Ciceron enel libro quarto del fin delos buenos y malos declarar su grandeza, y excelencia diziendo. El arte es capitan, o caudillo mas cierto que naturaleza: aunque sea la naturaleza de hombres en entendimiento claros. Ciertamẽte vna cosa es derramar palabras en modo poetico, como ellas se vienen a la boca: y otra cosa aquello que dezis, saberlo distinguir con arte, y entendimiento. Socrates (enel dialogo que es intitulado Phedro) dize hablãdo dela retorica: ẽla qual es mẽnos menester el arte.

Conforme a entendimiento es (y aun por ventura necessario) en la manera que obramos en todas las cosas: assi conuiene en la rhetorica obrar perfectamente. Portanto si naturaleza te dio abilidad para orador, allegando se la doctrina y el exercicio: seras excelente orador. Quintiliano en el libro segundo de oratore confirma lo ya dicho. Los consumados en qualquier arte, dize, pienso deuer mas ala doctrina: que ala naturaleza. En declaraciō desto pone vn exemplo diziendo. Quando la tierra fertil produze mucho fructo: mas se deue al labrador, que la sembro: que no ala fertilidad, y bōdad dela tierra. Concluye en esta materia Platō diziendo. Arte y naturaleza es menester para ser vno señalado: qualquiera de estas dos cosas que le faltare: sera māco. Las artes nascieron del vso: pero son mejores quel dicho vso. El que sin el arte dela Musica quiere gozar del nombre de musico: puede ser comparado alos licenciados de rescripto, que sin auer oydo theulogia: tienen nōbre de theologos. Pequeña gloria tienen (a juyzio delos sabios) los que cantan sin arte: pues que tambien conuiene esto algunos animales brutos, como son tordos, picaças, cueruos, y papagayos. Estas aues muchas vezes son enseñadas delos hōbres a cantar: lo que no entienden, ni saben. Cantar con sabiduria, o sabiendo lo que cantan: no a las aues, sino alos hombres por la diuina bondad fue concedido. Solos aquellos que vsan de razon, pueden vsar de arte: estos animales brutos no pueden vsar de arte, porque no tienē razon: luego no cantan por arte, sino por imitacion, que les enseñaron a cantar, y del vso de oyr muchas vezes cātar: pronuncian el tal canto. Desta manera los cantantes que carecen de arte, y en su entendimiēto no tienē sciēcia de Musica: en cantar por veynte años de vso ninguna cosa differen destos animales. Puede alguno dezir, la sciencia dela Musica affirma Boecio en el libro primero y capitulo primero ser natural alos hombres, que la tienen de su cosecha, de la puerta adētro de su persona: luego no ay necessidad de aprender el arte. Responde el mesmo boecio diziendo. Es verdad ser nos la musica insita, o dada dela naturaleza, y aunque della queramos carecer: no podemos. Pero lo que tenemos de naturaleza: auemos de ēsanchar, y hazer mas poderoso por arte, y con el entēdimiento especular las cosas delicadas, que el arte nos administra. No se contentā los doctos, y enseñados mirar solamente los colores: sino inuestigar las propriedades, y effectos de cada vno dellos. La sciencia dela vista nos es natural, y queremos saber mas delo que vemos: assi los musicos naturales que de su cosecha tienen la Musica: auian de trabajar por ampliarla. En nuestra España ay infinidad de cantantes, muchos buenos cantores, y pocos musicos.

Si ay differencia ētre canto y accento. Capitu. vi.

Porque vimos con Augustino la poesia pertenescer ala musica, y el poeta tracta de accēto: sepamos si ay differencia entre el cāto y accento, o sino la ay. Parece, que tractando Augustino indifferentemente de ambos, que no pone differencia. Cōmunmente se dize el accento y cāto ser hermanos. Para prouar esta hermandad trae vn gran musico cierta parabola diziendo. El sonido siendo Rey dela harmonia ecclesiastica: engēdro dos hijos, vno dela grāmatica, y otro dela Musica. El primero es el accento, y el segundo el canto. Como el padre viesse crecer estos dos hijos, y que cada dia se señalauan en nouedades y primores: no cognocia entre ellos superioridad, ni excesso: pero veya los ser estremados cada vno en su genero, y manera. Miraua el Rey al accēto hijo mayor, y veyalo ser graue, facūdo: pero seuero y de majestad. Portanto era poco amado dela gente cōmun. El canto era alegre, jocūdo, hermoso, amable, y a todos gracioso: mas queria ser amado que temido: por lo qual como otro Absalon ganaua los coraçones del pueblo. Qual delos dos hijos auia de reynar: diuersos pareceres auia. Viendo pues el padre los pareceres del pueblo: no sabia a qual delos dos coronasse por Rey en el reyno ecclesiastico. Manda para esto el Rey llamar a todos los principales de su reyno: los quales son grāmaticos, poetas, oradores, philosophos morales, cātores, y los regidores del officio diuino. Todos estos despues del rey tenian el lugar primero. Como fuessen ayuntados delante el Rey: començo a hazer vn razonamiento diziēdo. Criados y amigos yo cognosco la deuda que os deuo, aueys padecido por mi grandes trabajos de los barbaros, y en fin mi honrra teneys en pie:

por lo qual quiero tomar vuestro consejo, en vn caso que desseo concluyr. Sabeys que tengo dos hijos el accento, y el canto, y mas de cient años estuuierõ (no sin trabajo mio) quasi desterrados de mi reyno. Muchas gracias os do: por que los aueys buelto ami corte con grande honrra. Quiero a vno dellos hazer Rey. Qualquereys que sea coronado enla yglesia? Viendo los principales del reyno ser cosa ardua, y que sierrauan era acosta suya: començaron a consultar aqual le conuenia el reyno. Entre los electores auia diuersos pareceres, y sentimientos contrarios: como es vso y costumbre. Por marauilla ay election, que no aya affection, y parcialidad. Cõmunmente dan los votos alos de su vando: aquellos de quien esperã fauor. Son pocos los que eneste caso miran al seruicio de Dios, y al prouecho de la yglesia. Los grãmaticos, poetas, y oradores pedian por Rey al accento. Dezian ael conuenir el reyno: por ser mas antiguo, y maestro del canto. El reyno al primogenito se deue: y no al segundo. Los philosophos morales, y los cantores pedian por Rey al canto diziendo. Es tã graue y pesado el accento, que si reyna: no quedara hombre en el reyno. Mas ha seruido el canto a Dios, que el accento: luego al canto conuiene el reyno ecclesiastico. Los regidores y rectores del officio diuino (a cerca delos quales estan los derechos del reyno) mirando esto con mayor consideracion: dieron por parecer, que ninguno delos dos fuesse desechado: sino que el reyno se diuidiesse, y ambos reynassen enla yglesia: porque eran menester, y solo vno no bastaua. Esta sentẽcia fue aprouada por el rey: el qual mando, que inuiolablemente se guardasse. Pues diuidieron el reyno ecclesiastico: y los hymnos, antiphonas, responsos, y todo lo que se canta enla missa dan al canto: las oraciones, lectiones, epistolas, y euangelios dieron al accento. Determinado esta por los decretos: que lo vno y lo otro se haga. De forma, que cada vno delos subditos obedezca a su Rey. Enel concilio toletano se mando cantar los hymnos, la gloria, y otras cosas. Leon nono ordeno que se cantasse el alleluya: la qual se dexasse por dezir en la quaresma. En fin para todo lo que se canta en la yglesia: ay expressos mandamientos. Los que quisieren saber que obligacion ay para guardar en la yglesia el accento: lean la distinciõ treynta y seys, treynta y siete, y treynta y ocho del decreto: y complidamente dello seran informados. Pues tã necessario es el accẽto enel officio diuino: quãto el canto. Assi lo vno como lo otro es reuerenciado delos sabios ecclesiasticos. De muchos ecclesiasticos seculares, y aun religiosos es tan mal tractado el accento (con mentiras y barbarismos en lo que leen) que ya que los prelados no lo remedian: los que tienẽ zelo de Dios, deuen llorar. Los sacerdotes con lo que leen, auian de prouocar al pueblo a deuocion: y no solamente con sus malos accentos les impiden el feruor: sino les prouocan a risa y adisolucion. Es en los hombres la ygnorancia cosa tan torpe: quanto el hombre difiere del bruto, y es mas digno que las bestias. Si ẽ todos los hombres es torpe cosa: en los ecclesiasticos (porque tienen mas obligacion de saber) sera turpissima. Pues si miramos el canto enel officio diuino, que auia de ser para encender la fe de los fieles, que obrasse con amor verdadero, para despertar la deuocion del pueblo, y cõbidar a todos al seruicio y alabanças de Dios: vemos, que por no oyrlo se van huyendo de sus yglesias. Delas vigilias y missas cantadas que algunos dizen por los defuntos, no quiero hablar: por que con mis palabras no se remediara. Los prelados que proueẽ alos indignos delos beneficios, y officios que no merescen: no quedaran sin castigo. Obligados son los sacerdotes a saber cantar: segun lo mãda el decreto de los padres. Comen muchos las rentas delas yglesias, y otros las limosnas delos pobres: y no quieren escotar cantando las alabãças diuinas. Los que no saben cantar, y siendo obligados no lo quieren deprender: los embia Dios a despedir por el real profeta dela bienauenturãça diziẽdo aquellos ser bien auenturados, que saben entendiẽdo la jubilacion. El modo que en el presente caso se requiere: pone sanct Augustin en las quinquagenas diziendo. Cognoscemos muchos enla yglesia que cantan para biuir luxuriosamente: y nos duele enel coraçon verdaderamente. Aestos tales tenemos por peores: porque no ynoran lo que cantan. Saben ciertamente bien cantar para mejor peccar, y cantan de tan buena voluntad: quanto son inmundos, y malos. Estos tanto piensan estar mas alegres y jocundos: quanto fueren mas torpes. Empero nosotros que somos dedicados para cantar las diuinas alabãças,

y palabras sagradas en la yglesia: todos juntos auemos de pretēder saber por obra, lo que esta scripto. Bien auenturado el pueblo, que entiende la jubilacion. Por tanto amados hermanos lo que cantaremos con boz sonorosa: lo auemos de contemplar con sereno coraçon de buena consciencia. Cada vno ruegue al señor en lo que cantare, y diga. Señor alimpiadme de mis peccados secretos: y delos agenos por mi causa cometidos perdonad a vuestro sieruo. Lo desuso es de sanct Augustin. Si el bien auenturado Augustino cō sus letras, authoridad, y sanctidad enestos tiempos scriuiera: mas grauemente y con mayor razon alos tales cantantes reprehendiera. Quien acertara adezir las liuiandades de algunos mancebos, que en lugar de cantar las alabāças diuinas: se andan perdidos con perdicion de animas agenas de noche por las calles y plaças. Si esto tiene necessidad de remedio: los prelados (cuyo officio es velar) lo deuen mirar con toda diligencia.

De los bienes ē general que nos uienen de la Musica. Capitulo. vii.

Tres son los bienes, que en este mundo los hōbres pueden posseer. Vnos se llaman de fortuna, otros corporales, y los terceros spirituales. Los bienes de fortuna son dineros, y otras riquezas: los corporales salud, alegria, y cosas aeste tono: los spirituales son las virtudes. Con la Musica alcançamos estas tres cosas. Que la Musica trayga consigo bienes de fortuna: mejor lo vemos en lo que cada dia hazen los Principes y señores con los musicos: que ē los libros puede estar scripto. De las otras dos cosas dire lo que en libros autenticos he hallado. Stapulense dize, que Esclepiades musico curaua los sordos con Musica de cuerdas. Assi prueua Aristotiles ser muy prouechosa para los oydos. Dize mas, que vn dia se leuanto el pueblo contra el dicho Esclepiades con gran furia: y tañendo, los pacifico. Lamon pythagorico curo alos ebrios con musica: la qual tenia por medico para las calenturas y llagas los antiguos. Dize Philelpho, que yendo el Emperador Agamenon a la guerra de Troya, dexo al musico en su casa: para que a su muger Clitinestra combidasse ala honestidad, y pudicicia conel canto. Dize se por cierto, que nunca fue el dicho Emperador dissamado de Aegistho: hasta que quitarō el musico, que impedia el adulterio. Alexandro magno estaua comiendo en vn gran combite, y el musico que le tañia, Thimoteo varon de Phrygia lo inflamo, y se leuanto del combite, y tomo las armas. Muda el tañedor el modo, y haze le dexar las armas, y boluerse al cōbite. De lo ya dicho es testigo el grā Basilio en el sermon delos mancebos. En tanto que el cruel Nero, segun dize Seneca, se dio ala Musica: fue mitissimo, y de coraçon tierno. Quando dexo la Musica, y se dio ala nichromancia: de cordero se hizo lobo, y de clementissimo cruel bestia. Quintiliano dize, que aunque licurgo fue author delas insufribles leyes delos lachedemonios: enesto fue egregio varon, que establecio y amo el estudio de la Musica: delo qual solamente fue alabado.

Tiempla la Musica mucho las costumbres: por lo qual Diogenes con gran razon burlaua delos musicos, que teniendo el instrumento templado para tañer modos harmonicos: tenian el animo incōpuesto, y destruydor de las virtudes, que son harmonia de la voluntad. Socrates, Platon, y todos los pythagoricos, author es Boecio, ordenaron vna ley, que todos los moços y moças fuessen enseñados enel arte dela Musica, no para incitarlos a mouimientos torpes, con los quales la dicha arte es hecha vil: sino para regir y gouernar los tales mouimientos con la regla, y dictamen prudencial de la razon. La causa de esta ley fue. Porque es inquieta la naturaleza de los mancebos, y desseosa de cosas deleytables: no recibe disciplina graue, y seuera. Cōuiene pues alos mancebos ser criados en deleytes honestos, que sean poderosos de traer honesta senectud, lo qual causara la honesta Musica. Quanto yerran los preceptores y mas los padres de los moços en consentir a sus hijos ser enseñados cō Musica deshonesta: no se puede dezir en pocas palabras. Criado el mancebo en Musica honesta, y deleytandose enella: en la ancianidad no querra otro deleyte. Assi lo dize el philosopho. En aquellas cosas nos querēmos deleytar: ē las quales nos deleytamos mucho tiēpo en la mocedad. Mādo Pythagoras, que quādo sus discipulos fuessē adormir y del sueño se leuātassē vsassen la musica, para que de noche

y de dia estuuiessen templados. Es cosa comun, dize Boecio enel libro y capitulo primero, el canto destruyr los vicios, y perfectionar muchas cosas, assi ẽlos cuerpos, como ẽlas aĩas. Es tãta la virtud de la musica, segun dize machobrio, que ninguna edad, o dignidad sale fuera de su jurisdicion. No ay coraçon tan aspero, o tan cruel, que no sea mouido con las blanduras de la Musica. Persuade la clemencia, destruye y destierra los cuydados, reprime las yras, cria las artes, y fauoresce la concordia. Los coraçones delos varones heroycos inflama a cosas muy fuertes, impide los vicios, engendra las virtudes, y las engendradas adorna. Dize se por cosa aueriguada, que Pythagoras cantando vn verso spondeo enel modo tercero, que en otro tiempo se llamaua Phrygio: curo vn mancebo, que de ebrio lo boluio manso, y en entera razon. Cuenta vna cosa digna de memoria el dicho Boecio, y para algunos increyble, que estando vna muger mundana de noche en su casa cerrada la puerta, vn mancebo con gran enojo y furia quiso pegar fuego ala dicha casa. Rogauanle sus amigos, que no cometiesse tan gran maldad: los ruegos de los quales no admitio. Pythagoras en aquella sazon estaua mirando el curso de las estrellas, segun lo tenia de costumbre, y por mejor padescer el trabajo delas vigilias, tañia el modo Phrygio. Viendo pues Pythagoras que el mancebo no admitia los ruegos de los amigos, y que con el modo que tañia, mas lo encendia: mudo el modo. Con solo esto que hizo Pythagoras aplaco y templo el coraçon del mancebo turbado: como si no vuiera tenido enojo. Tãbien cuenta este hecho Marco Tulio enel libro que compuso de sus consejos: aunque en algunas cosas differe de lo dicho. Terpandro y Arion graues philosophos y medicos muy sabios curauan cõ gran facilidad graues, y aun mortales enfermedades con el socorro y fauor de la Musica. Hismenias Thebano sapientissimo musico curo con la medicina dela Musica la penosa enfermedad de ciatica. Vn mancebo salio furibundo con vna espada para matar al philosopho Empedocles: y dizen auerlo pacificado y aplacado con la Musica. Boecio dize mas, que vn philosopho cõ Musica de Harpa curo a vn posseydo del demonio: lo qual alega la glosa sobre el capitulo diez y seys del libro primero de los Reyes. El maestro de las hystorias dize. Affirman los mathematicos que muchos demonios no pueden suffrir el harmonia dela Musica. Que la Musica tẽga esta virtud, no nos auemos de marauillar: pues que en todas las cosas ay virtudes. Dixo sanct Raphael a Thobias que con el humo del higado, o del coraçon del pez que a Thobias esp.into: lançaria an todo genero de demonios de los cuerpos humanos. Dize mas la hystoria scholastica, que desto no nos deuemos marauillar: pues que el humo de cierto arbol tiene la mesma propriedad y virtud. Cuenta mas Josepho de bello judayco, que estaua vn varõ enel exercito de Tito quando cerco a Hierusalem, que con vna piedra preciosa puesta en vn anillo lançaua los demonios de los cuerpos humanos. En confirmacion delo ya dicho tiene Auicena, que la Musica aprouecha para mitigar todo dolor. Assi mesmo Galeno dize, que los dolores de los niños son aplacados cõla Musica: y en otra parte affirma, que algunas enfermedades se curan con la Musica. Si a cada vn experto en su arte auemos de dar credito, y los medicos sobre dichos dizen la Musica aprouechar para la salud humana, y ellos y otros diuersas ẽfermedades con ella curaron: razon es a hombres tan sabios y experimentados dar credito. Podemos creer las cosas que estos doctores nos han dicho: mirando otras semejantes que la sagrada scriptura nos cuenta. Sabemos, que ninguna mentira puede auer enla scriptura canonica: luego lo que enella hallaremos de Musica, sera confirmacion de todo lo dicho. De Saul se dize enel libro primero de los Reyes enel capitulo diez y seys, que quando le tomaua el spiritu malo, tañia Dauid suauemente la Harpa, y el Rey Saul era cõsolado, y su coraçon se dilataua y ensanchaua cõ la Musica, era aliuiado en tanta manera: que el spiritu malo huya del. Ahora sea este spiritu malo el demonio (como tiene la opinion cõmun) ahora sea enfermedad corporal de melancholia (como tiene Caetano, y parece sacarlo del texto) cierto es (pues que lo affirma la sagrada scriptura) que con la Musica sano el dicho Saul. Tres effectos hazia la Musica del tañedor Dauid en Saul. El primero, que se dilataua, estẽdia y alegraua el coraçõ de saul: lo qual es cõtrario ala melancholia: que entristece al hombre, y la musica lo alegra. Lo segũdo se sentia mejor.

Que como oya la Musica: yua cobrando mejoria en la salud. Lo vltimo dize, que era libre de la tal enfermedad. En obrar poco a poco la Musica en Saul: se da a entender, que era medicina natural. Si fuera esta medicina con que Saul sano sobrenatural ẽ instante auia de obrar: luego fue medicina natural la musica. Este sentimiẽto fauorece lo que sanct Ysidoro eneste caso dize. Affirma que con el arte de la modulaciõ lanço David el spiritu malo de Saul. La sanidad de Saul atribuye al arte de la Musica, como a cosa natural. Dela contextura dela letra sacaremos ser verdadera esta exposicion. Quando David fue vngido en rey, dize el texto, que se aparto de saul el spiritu del señor, y fue atormẽtado del spiritu malo. Dixeron a Saul sus criados. Mandad, señor a vuestros sieruos, que busquen vn hombre, que sepa bien tañer harpa: para que quando el spiritu malo os atormentare, mas ligeramente lo sufrays oyendo la Musica. Mandando el Rey que lo buscassen, respondio vno delos presentes. Señor vi vn hombre ẽ Bethelen, que tiene muy grãdes gracias: y entre ellas es galano tañedor. El que fue alabado delante Saul era David. Por cierto si la Musica no fuera poderosa, y natural medicina para sanar a Saul: vano fuera el cõsejo de sus criados. Indiferentemente le aconsejauan buscar vn tañedor: teniendo por aueriguado qualquiera que supiera bien tañer ser poderoso para sanar le. De veras que el exemplo tiene gran fuerça para creer todas las cosas dichas de la Musica. Si me preguntare alguno, que es la causa que en nuestros tiempos no vemos alos musicos hazer semejantes effectos siendo sapientissimos. Respõdere, que si entre musicos estrangeros alguna destas cosas sea hecha: no lo se. Y si en España no las auemos visto: es, porque muchos carescen del cognoscimiento de los modos. El tañedor que estos effectos auia de hazer: conuenia tener noticia de la propiedad de cada modo. El medico que pusiesse la medicina del pie en los ojos: no solamente no sanaria al tal enfermo, pero le quitaria la vista. Si el tañedor tañe el modo que es prouocatiuo a lagrimas, en el combite que dessean alegria: de ningun valor sera la tal Musica. Cognosca pues el tañedor el valor y possibilidad de cada vno de los modos, y aplique los para lo que son poderosos: y vera quanto es el poder de la Musica.

Los tañedores que tienẽ noticia delas propriedades delos modos: porque carecen destos effectos? Por vna palabra que Boecio dize en el libro y capitulo primero acertare a responder. Ninguno, dize, deue dudar, que el estado y disposicion de nuestro cuerpo y anima en alguna manera es compuesto delas proporciones harmonicas: delas quales son compuestos los modos, segũ ya fue dicho. De aqui es, que los niños sin tener vso de razon, con el canto dulce callan y duermen: y con el aspero se prouocan a yra. No es de marauillar de lo ya dicho, que esto puede muy biẽ hazer la Musica en toda differẽcia y edad de hõbres. Pues porque no es hecho? Sea la respuesta, que por las misturas y mesclas que los tañedores hazen en los modos: ha perdido la Musica su virtud. Pongamos que vno enferma de tristeza y para sanarlo tañeys vn modo primero, que es alegre: si este messclays con el sexto, que combida a tristeza: pierde el primero su operacion. Tengo entendido, que las misturas en los modos han nascido de buenas abilidades: y de falta de principios theoricos. Assi que, la musica medicina es sufficientissima para todo lo dicho en los capitulos superiores: si se sabe aplicar. No es pequeño dolor, que siendo la Musica tan poderosa medicina que con ella sanauan las enfermedades corporales y spirituales, y lançauã los demonios de los cuerpos humanos: ahora la tomen muchos para que los demonios possean las animas racionales. Los que desseays oyr mas bienes dela Musica: leed la sacra scriptura, y los hallareys. Por euitar prolixidad solo vno contare: el qual es scripto en el segundo libro paralipomenon enel capitulo veynte. Los gentiles que confinauan con los israelitas quisieron venir a darles batalla, y era tanta la multitud delos gentiles, que el Rey delos Iudios Iosaphat temio. Bueluese el rey a dios, y pide fauor diuino. Teniendo fauorable respuesta de Dios por vno de sus prophetas: alabaron al señor. Dio el Rey por cõsejo que fuessen los cantores del señor delãte de todo el exercito, como capitanes cantando esta cancion. Alabad confessando al señor: porque su misericordia es sempiterna. Començando a cantar concertadamente los israelitas, reboluieronse los gentiles entre si: y la guerra y batalla que auian de hazer contra sus enemigos: la exercitaron con los confederados, y aliados amigos.

Por este seruicio que los cantores del templo hi zieron a Dios: los libro de sus enemigos. Muy persuadido esto, que si de Dios no recebimos los ecclesiasticos mayores mercedes: es por el pequeño seruicio que con la Musica le hazemos.

Dela vtilidad de la Musica. Capitulo. viii.

LA potissima vtilidad que tiene la musica es, que nos enseña a seruir a Dios. Assi lo sintio el gran theologo: quãdo amonestaua los christianos al seruicio de Dios diziendo. No querays embriagaros cõ vino enel qual cõsiste la luxuria: sino embriagaos del spiritu sancto, y esto sera hecho cantando en vosotros mesmos psalmos, hymnos, y cãticos spirituales. No embia el Apostol alos christianos a cãtar en la yglesia liuiãdades, comedias, y cãtos de theatro: sino psalmos hymnos y todo canto spiritual: que combida al seruicio de Dios. Oyd a sanct Augustin, que manda alos frayles en su regla. No querays cantar, sino lo que leystes auer de ser cantado. Lo que no esta scripto que canteys: no lo canteys. Sobre las quales palabras dize Hugo de sancto Victore. Por cierto no cõuiene, que el canto ecclesiastico sea hecho segun el antojo decada vno pero aquel auemos de vsar, y guardar, que mãda la scriptura y ordenacion delos mayores. No hallareys scripto que cosas prophanas se canten en la yglesia. Si en todo lugar estas cosas son defendidas: con mayor razon enel officio diuino. Assi manda el sacro concilio de Basilea, que el ecclesiastico que atreuimiento tuuiesse de mezclar enel officio diuino las tales canciones: fuesse por el superior deuidamẽte castigado. Manda mas el cõcilio Toletano, que todo cantico malo sea lançado dela yglesia. Eneste concilio se determino lo que se auia de cantar: y es conforme al dicho del Apostol. Lo que esta recebido en la yglesia assi enel canto como en la letra se deue cãtar: porque esto es lo que nos combida a deuociõ, y al seruicio de Dios. Si enesto nos ocupamos: sera de grã de vtilidad y prouecho nuestro exercicio y ocupaciõ. Si sabes cãtar, exercitate eneste officio sãcto: y sino lo sabes, depriende lo para alabar al que es digno de toda alabança. Para ser vno sabio mayormẽte enesta Musica diuina menester es trabajo bien gastado. Dios nos dispuso de tal manera, que sin trabajo no seamos sabios. No todos los que trabajan, son sabios: pero ninguno es sabio (naturalmente hablando) sin trabajo. Como los que van ala guerra. Todos los que peleã no vencen: pero ninguno puede vencer, sino pelea. Harto es para el que quiere trabajar, que halle artificio, mediante el qual y su trabajo: alcance la sciencia. Dela continua lection nasce la sciencia y la negligẽcia es madre dela ygnorancia, y la ygnorancia madre de todos los vicios. Si todos los que estudian no saben: como seran sabios los que no estudian? Menester es, el que quisiere ser sabio: que con diligencia y gran atenciõ lea, y estudie en buenos libros. Pero ay dolor, que algunos christianos oluidados de su professiõ: se dan a leer libros prophanos. Acuerdome, que quando Christo embio alos judios ala consyderacion de la sacra scriptura (para que supiessen ser el mexias) no dixo, que solamente la leyessen (porque esto cada dia enel templo y ẽlas sinagogas hazião) sino que la escudriñassen, que es leer con aticion y grã cuydado. Los thesoros suelẽ estar secretos y para hallarlos, trabajo se requiere: assi el que del thesoro dela Musica y grandes profundidades ha de gozar, trabajo y atencion con gran diligencia ha de tener. Todo lo dicho no basta: sino que particularmente se ha de pedir a Dios: para cuyo seruicio se deue saber. El modo de pedirse, segun dize el sabio, es con buenas obras. Desseas, dize, la sabiduria, guarda la justicia, y Dios te dara la sciencia. En otra parte dize. Pon tu desseo en los preceptos de Dios y en sus mandamiẽtos contẽpla siempre: el cõfirmara tu coraçõ y te dara el desseo dela sabiduria. Al que guarda los mandamientos de Dios, le da desseo dela sabiduria: para que desseandola, se la de. Dios que le dio el buẽ desseo. Quiere nuestro señor, que cõ el caudal del desseo que nos dio, en alguna manera merescamos la sabiduria. El que no trabajo de ser sabio, no tuuo desseo de la sabiduria: y el que della no tuuo desseo: no guardo los mandamientos de Dios. La sacra scriptura nos promete, que si verdaderamente guardamos los suaues mandamiẽtos diuinos: seremos ciertamente sabios. Como el peccador quanto mas pecca: mas escurece su entendimiento: assi el que haze buenas obras, habilitado queda para la sabiduria. Los que musicos de

veras quisieren ser, guarden los mandamientos de Dios. Los que depriendem las sciencias para mas amar a Dios: todas las cosas que a este proposito obraren, seles conuertiran en bien. No pequeño fauor sera la Musica (si a sancto Seueri no creemos) para el seruicio de Dios. Las otras mathematicas, dize, solamente consisten en speculacion, y sabidas muy de rayz, para el cielo ninguna cosa aprouechan. Mas la musica no solamente es buena para tractar enel entendimiento, como sciencia speculatiua: sino que aprouecha a las cõstumbres, y fauorece a las virtudes. No ay cosa tan amiga de naturaleza, ni que tanto cudicie y appetesca, como es la Musica. Los niños en las cunas hazen callar con la Musica, y los moços que de noche lleuan temor: cõ ella lo pierden. Los officiales y trabajadores con ella oluidan sus trabajos: los que en la guerra pelean con ella se animan, y essfuerçã. Finalmente no ay edad, officio, y dignidad que no se deleyte con la Musica. La semejança es causa de amistad, y la dessemejança de aborrecimiento. Pues que todos se deleytan cõ la musica: señales de gran semejança. De aqui podemos cognoscer, no embalde auer dicho Platon, que el anima del mundo estaua muy conjunta a las proporciones musicales. Si tanto nos exercitassemos en la Musica, como algunos enel comer y enel beuer: sin duda, dize Apolino, ãtes nos sacaria la melodia fuera de nosotros, que el vino a los ebrios: pues que es mas semejante a naturaleza, que el vino. Dios nos puso esta semejãça con la musica: para que facilmẽte la deprẽdiessemos, y con ella le siruiessemos. De lo que quiero dezir Alpharabio es author. Por el harmonia musical, dize, se alcança la gracia de la contẽplacion: y en gran manera ayuda para el estudio de la sacra scriptura. En confirmacion de esto, se dize en los libros de los reyes, que como delante de Heliseo cantasse vno: fue sobre el hecha la mano del señor, y profetizo. El grande Augustino scriuiẽdo a sanct Hieronimo saca vn alto cognoscimiento de Dios por saber la Musica. Para que, dizẽ algunos, cria Dios las animas de aquellos que luego han de morir? Podemos responder, que deuemos dexar esta question a la moderacion y disposicion de Dios: el qual haze el curso no solamente de los hombres, pero el de los animales brutos ser ornatissimo, y regularissimo. Si nos otros sintiessemos, que cosa es vn hombre biuir vn año, y otro hõbre, ciento: viendo ser Musica cõpuesta de letras agudas y graues por la sabiduria diuina: nos derritiriamos en deuocion con delectacion inefable. No embalde dezia el que esta Musica diuina auia deprendido diuinalmente. Dios hizo el siglo numeralmente. A considera cion muy alta nos ẽbia el profeta con estas palabras. A los que tienen animas racionales, es concedida de la largueza de Dios la Musica, sciencia de bien medir, o de modulacion. El musico cõpone: y vn pũto haze breue, y otro semibreue, vno lõgo, y otro minima. El artifice de hazer versos cognosce, que tiempo se requiere para pronũciar vna sylaba breue, y otra longa. Esto haze el cantor, y el poeta para dar graciosidad a su Musica. Conforme a su arte ya cantan a priesa, ya despacio: y es Musica acertada. Dios (cuya sabiduria ha de ser antepuesta a todas las artes del mundo, de quien tienẽ los hombres la sabiduria) se ha con lo criado, como el cantor con los puntos. Todos los espacios de los tiempos en las cosas que nascen y mueren no son otra cosa, si no sylabas y pũtos de que se compone vn marauilloso cãto: cõ el cognoscimiento del qual vernemos a contemplar la sabiduria de Dios. Nasce vn niño y biue vn año, es semicorchea de la Musica de Dios. Biue dos años, es corchea: biue quatro es semínima, biue ocho es minima: y assi podeys multiplicar. Digo mas, que si todas las animas ygualmente informaran los cuerpos en la extensiõ de los años: pensaramos ser donde naturaleza, y no beneficio de Dios. Para que el hombre entienda la deuda que a Dios deue en criar las animas y conseruarlas en la informaciõ de los cuerpos: haze que los hõbres no biuan yguales años. Musica es esta de Dios: cõ la qual Musica podeys venir en cognoscimiento de Dios: y de la que teneme e da da por su bondad vernemos (para ser agradescidos) a su amor. Deudores somos a seruir a nuestro clementissimo Dios con la Musica: y pedirle que nos de fuerças y saber para tan alto officio. El ẽseñado del spiritu sancto bien acerto diziendo. En ti señor empleo siempre mi canto, y aũque soy menospreciado de muchos: tu eres mi fauorescedor fuerte. Señor suplico os que cumplays mi boca con alabança: para que cante vuestra gloria. Quando el Rey Dauid yua delante el arca bay

lando

lando, cantando, y tañendo fue menospreciado, a vna de su muger, y como la Musica empleaua en Dios: no por las murmuraciones dexaua la buena obra. Dios por quien la buena obra hazia: le daua effuerço para concluyrla. Los ecclesiasticos quando entramos enel choro, al principio de las horas auemos depedir a Dios, que nos de boz y palabras de alabança: para que todo lo que cãtaremos sea a gloria suya. Cognoscidas las mercedes que de Dios auemos recebido, y su gran bõdad no tenemos caudal de palabras para seruirle en sus alabanças. No aya cosa humana enel officio diuino: por tanto pidamos, que las alabanças que le auemos de offrecer enel choro: nos las de primero el. Enti, dezia Dauid ẽpleo mi canto. Solo nuestro dulcissimo Dios nos ha de mouer a entrar enel choro, y perseuerando cantar enel officio diuino, en compañia delos Angeles, y no vn dia: sino siẽpre. El que enesta vida alaba a Dios con la Musica: no piense de acabar el officio cõ acabar la vida corporal. Aqui començara, y en el cielo sera compañero de los Angeles. Aqui auemos de cantar, porque Dios nos libre: y enel cielo daremos gracias perpetuas, por los bienes recebidos. Grande vtilidad es esta, que por la Musica Dios nos reciba enesta vida por criados: y en la otra por cantores perpetuos en compañia delos Angeles.

Del deleyte sãcto causado de la Musica Capi. ix.

Quando el Apostol aconsejaua alos christianos, que cantassen: añadio diziendo. Cantad al señor en vuestros coraçones. Mirad, que el comer y el beuer ala muy clara y delicada lẽgua escurece y embota. Deprended a cantar: y cognoscereys el deleyte dela musica. Dela manera que los cantores del demonio despues de consumado y acabado de cometer el peccado, que con su musica perpetraron, reciben pena: assi los que cantan al señor, recibirã nueuo deleyte, y alegria spiritual. No todos los que cantan el officio diuino sientẽ este gusto spiritual: sino aquellos que cantan en sus coraçones. Los que no entienden lo que dizẽ: porcierto no merescen el deleyte spiritual, pues que no cantan en sus coraçones. Los sanctos padres de Egipto que passauan toda la noche cantando psalmos: como pensays que lo pudieran suffrir, si enello no recibieran grã deleyte spiritual? Los que enel officio diuino cantan al señor, no sienten el trabajo: porque es mayor la consolaciõ interior, que Dios les da. Bien auia esto gustado, el que dezia. Alegrarme he, y regozijarme he cantando el nombre del muy alto. El que a Dios canta con la boca, y obra con las manos: fructo y alegria allegara en su anima, que no se puede explicar. Pues el que canta a Dios, y haze lo que cãta: enel spiritu, y enel ẽtẽdimiẽto cãta. El gozo y deleyte de la Musica: dentro del coraçon se siente, donde la boz de alabãça se canta, y es oyda, Corrigendo el cantor su mala vida, y renouando el spiritu: cantara al señor cãtico nueuo. Cantar solamẽte con la boca es Musica tã vieja, y cõmun: que desde el principio del mundo se dize, hasta los demonios la pueden cantar. Cantar enel spiritu, y en la obra: es cancion nueua. Musica que al hombre haze nueuo: razon es que se llame nueua. El mandamiento del amor del proximo se dize oy ser nueuo (aunque ha mas de dos mil años que se dio) porque haze nueuo al hombre. Con mayor razon el amor de Dios se puede llamar nueuo. El cantar puramente por dios, procede de su amor: luego bien es que se diga cantar nueuo. Apartados pues dela vejez delos peccadores: cantemos, no por qualquier persona, sino por Dios. Esto es lo que el propheta nos amonesta diziendo. Cantad al señor cantar nueuo. Solos los exercitados de cãtar al señor: sienten el deleyte spiritual dela Musica. Cantar sin spiritu, y sin atencion, es cantar al ayre. Porcierto quãdo Moyses libro el pueblo israelitico, no daua bozes corporales, y deziale Dios. Que clamores sõ estos Moyses que me das? Ordenose en la yglesia oriental, y despues enla romana los cantos para que los tibios fuessemos conellos deuotos. Prouocan a deuocion y deleyte spiritual los cantos dela yglesia. Assi lo siente Augustino en los libros dela confession en muchas partes. Los dichos delos sanctos, dize, mas inflaman mi coraçon quando los canto: que quando los leo. Todos los affectos y desseos de nuestro spiritu son despertados cõla diuersidad suaue dela boz y del canto. Parece tener nuestra anima gran parentesco y familiaridad secreta con la Musica: pues que conella es incitada y despertada a deuocion.

Algunas vezes dãdo oydos ami carne, o sensua lidad queria quitar toda el harmonia suaue de las canciones, que en los psalmos de Dauid estã hechas, y se cantan enla yglesia. Mayormente era persuadido alo hazer, por lo que auia oydo algunas vezes dezir de Athanasio obispo de Alexandria, que mandaua al lector abaxar tãto la boz: que mas parecia pronũciar, que cantar. Empero quãdo me acuerdo delas lagrimas que derrame en los principios de mi cõuersion, quando cobre la fe que perdido auia con los cantos de la yglesia: y que a hora tambien me mueuen a deuocion y cõpuncion, no tan solamente el canto, sino tãbien la letra que el dicho canto tiene, quando se canta con boz clara y melodia conuiniente: cognosco dela institucion dela Musica en la yglesia venir grande vtilidad y deleyte. Assi concluye el bien auenturado Augustino approbando la coustumbre de cantar en la yglesia. Sabemos que Athanasio defendio el canto enel officio diuino: y no con mala intencion. Por vẽtura lo hizo: porque los gentiles vsauan en sus cerimonias y sacrificios del canto: segun parece en la adoracion del estatua de Nabuchodonosor. Sanct Ambrosio ordeno, que se cantasse en la yglesia latina: y del tomaron todos los religiosos: lo qual hizieron a immitacion delos prophetas. Dize la hystoria scholastica, quel ordenador primero de cõmunidades de religiosos, que cantaron los psalmos: fue Samuel. Augustino dize, que no auemos de dexar la Musica por las supersticiones profanas. Si por que los ydolatras en seruicio de sus dioses vsaron el canto: no lo pudiessemos vsarlos christianos enel seruicio de vn solo Dios verdadero: tambien no auiamos de aprender letras, por que Mercurio dios delos gentiles fue inuentor de ellas: ni seguir la justicia, porque los gentiles le hizieron vn templo: enel qual adorauan los demonios. Donde quiera que el christiano hallare la verdad, o alguna cosa que fauoresca el seruicio de Dios: se deue de ello aprouechar. Si bien notamos lo que arriba dixo sanct Augustin: vn grã sentimiento ha señalado. El canto siente, que no se ordeno y compuso para que cantando enla yglesia, nos deleytasse: sino, para que la letra diuina mas incita y despierta adeuocion cantada, que siendo rezada. Luego el canto no se ha de saber por solo el, ni tanta atencion auemos de tener en cantar los puntos: quanta se requiere en la letra cantada. Oyd la regla de sanct Augustin enel capitulo tercero, que dize. Quando orays con los hymnos y psalmos: aquello tened enel coraçõ, que pronunciays enla boz. El coraçon delos que cantan enla yglesia, dize Hugo de sancto victore, ha de cõcordar con la boz: porque se cumpla lo que dize el Apostol. Cantare en el spiritu, y cantare en el entendimiento. La perseuerancia del que ora, entonces merecera ser fructifera: quando lo que pide con la boca, tracta en el coraçon. Muchas vezes estamos enel officio diuino orãdo corporalmente: y el spiritu tenemos ẽ otras cosas occupado. Mucho nos aprouecharia para tener recogido el pensamiento enel diuino officio, y alcançar este gusto spiritual: si en todo lugar y tiempo nos abstuuiessemos delas cosas illicitas y defendidas. Si delas palabras liuianas y ociosas que hablamos, castigassemos a nuestra lẽgua, y delas que oymos alos otros, a nuestros oydos, y en la ley diuina contemplassemos como buenos christianos: podiamos facilmente enel choro sentir el deleyte del canto. Lo que muchas vezes hazemos, hablamos, y oymos: aun quando no queremos suele venir al coraçõ como aproprio lugar y silla. Lo de suso es de Hugo. Entẽdamos, que siruiendo el canto ala letra, y la letra cãtada al spiritu: que sentiremos dulcedũbre spiritual. Sãct Bernardo acusandose enel libro delas meditaciones dize. Muchas vezes quebrante la boz enel cãto haziendo de garganta, por cantar mas dulcemẽte. Deleytauame mas la melodia dela boz: que la compuncion del coraçon. Dios (al qual no se absconden los males que el hõbre comete) no quiere la blandura dela boz: sino la pureza del coraçon. Entãto que el cantor quiere agradar los oydos del pueblo: offende a Dios con las costumbres. Sufficiente es la Musica bien vsada a dar cõtentamiento y alegria al hombre. Oyd lo que dize Chrisostomo sobre aquellas palabras del Apostol. Cantad en vuestros coraçones al señor. Quereys ser alegres, y gastar el dia en regozijos daros he vna beuida spiritual. El alegria de comer y beuer da gran tristeza: deprended a cantar y terneys gran jocundidad. Son llenos de spiritu sancto, los que cantan a Dios: como estan embueltos en spiritu de sathanas, los que dizen canciones torpes. Porque dixo el apostol, cãtad en vues

tros coraçones. Porque si con el entendimiento vays contemplando, lo que cantays: recibireys el alegria spiritual, que suelen tener los sieruos de Dios. Los que cantan, leemos en la sacra scriptura ser llenos del spiritu sancto. Quando Saul fue de Samuel vngido por Rey: le dixo, que fueße al ayuntamiẽto de los prophetas, que delante dellos tañiã vn psalterio, flauta, y otros instrumentos musicales, y seria mudado en otro varon, que recibiria el spiritu sancto y vaticinaria, o prophetaria cõ los prophetas. Estãdo vn dia Heliseo desconsolado porque le faltaua el spiritu de prophecia dize. Traedme vn moço, que sepa bien tañer y cantar. Y como començaße a cãtar psalmos: fue hecha sobre Heliseo la mano del señor. La gracia de la probecia es dõ actual, y no habitual, porque no esta siempre ala voluntad del propheta: si no quãdo Dios le quiere tocar. Pues para disponer se Heliseo, y recebir el don dela prophecia: hizo que le tañeßen, y cantaßẽ. La harmonia musical empleada en el seruicio de Dios dispone al hombre para recebir deuocion, gusto spiritual, y spiritu de prophecia: como parece ahora en Heliseo. Estando ausentado Dauid del Rey Saul, fueße con el propheta Samuel. Dixeron a Saul, que Dauid estaua en vn pueblo de Samuel. Embio el Rey Saul vnos mensajeros, que prendießen a Dauid: y selo traxeßen. Como llegaßen los mensajeros del Rey saul, donde estauan los prophetas ayuntados, y en cõmunidad cantãdo, y Samuel ẽtre ellos, que presidia, era maestro de capilla, que enseñaua alos prophetas lo que auian de cantar. Vino el spiritu de Dios sobre los mensajeros de Saul, y començaron aprophetizar. Embia saul segundos, y terceros mensajeros, y acaece lo mesmo. Enojado el Rey saul, porque los mensajeros por el ẽbiados no prendieran a Dauid: fue el en persona, y tambiẽ prophetizo. Esta es verdad de sacra scriptura. Gran bien fue venir el spiritu sancto sobre los que cantauan en cõmunidad, y sobre todos los que a ellos se ayuntauan. Mirad quanta es la virtud del canto, que hizo prophetizar a saul malo, perseguidor del justo Dauid, y por cantar en el choro delos prophetas fue hecho, dize la scriptura, sobre el dicho saul el spiritu del señor, y toda la noche que canto estuuo alegre. Por lo qual dize Sãctiago. Si alguno entre vosotros estuuiere triste: con ygual coraçon ore, y cante. Es admirable, dize Dionisio, la virtud delos psalmos y oraciones que de su cosecha tienen alegria para infundir, y derramar en el coraçon del que canta. Porque en los psalmos y oraciones contempla, y mira la omnipotencia de Dios, la piedad, liberalidad, y perfection, y los misterios de christo: la consyderacion delas quales cosas es jocunda, no solo en quanto la verdad naturalmẽte deleyta: si no en quanto Dios da la gracia alos que las tales cosas hazen, con la qual sea causada mayor dulcedumbre. Sentia esta alegria spiritual, el que dezia. Alegrarse han mis labios, señor, quando por vos solamente cantare. Quando el deuoto christiano cantare por seruir a Dios: tenga por muy cierta el alegria y consolacion spiritual. Y si cantando en el choro caresciere del gusto spiritual: tenga por entendido que no canta como deue, y es obligado, o por otro juyzio secreto de Dios.

Dela honestidad de la Musica. Capi. .x.

Quintiliano dize ser antiguamente tan celebrados los musicos: que erã cõtados entre los claros varones. Pues quando la sciencia musical estudiauan los philosophos, no se tenia por honesto y templado: el que no la sabia. Despues de Pythagoras, Lino Thebeo, y de otros excelentes varones que augmentaron la Musica, dize sanct Ysidoro, era tã torpe y fea cosa ignorar la Musica: como es ahora no saber letras. Esta antigua honestidad dela Musica en parte la vemos perdida. Dos cosas son las que han quitado la honestidad ala Musica. La primera auer venido en manos de algunos liuianos. Tened por cierto que vuo tan solidos hombres en Musica, y tã grandes cosas hizieron: que parecẽ ser increybles. Hombres de mucha abilidad y ser ay en este tiempo en el arte dela Musica: en los quales resplandece la honestidad de ella. Otros ay tã liuianos, y con ella hazen (aun teniendo officio que les obliga ala honestidad) cosas tan deshonestas: que la tienen adulterada. Tan mal han tractado los moços la Musica, que para dezir a vno ser loco: basta dezir que es cantor. De adonde ha venido este prouerbio: sino delas grandes liuiãdades que algunos mãcebos cantantes han hecho: En el tiẽ

po que la Musica tenia su honestidad, los que sabian indifferentemente eran llamados sapientes poetas, o musicos: porque todas tres palabras tenian vna mesma significacion. Veys la gran differencia que ay entre los musicos concertados, honestos, y virtuosos de aquel tiempo: y algunos de los cantantes de nuestra edad. En el tiempo que Dauid eligio los tres maestros de capilla (allende de ser en su arte sabios) los busco que fuessẽ prophetas: por que ellos se hiziessen la letra y el punto. Opinion ay, que muchos de los psalmos cõpusieron estos maestros. La scriptura dize. Escogio Dauid alos maestros de los cantores, para que prophetassen ẽlos psalterios, en las harpas, y cimbalos. Affirman los hebreos, que tañendo con estos instrumentos: eran tocados con la gracia del spiritu sancto para prophetar. Tengan temor de Dios los cantantes liuianos, no gasten la Musica en vsos malos: porque allende de ser offensa cõmun, como cosa mala: es otra particular, que roban a Dios la Musica, que el tiene para su seruicio. Miren, que la yglesia tiene dedicada la Musica al culto diuino, y el que la prophanara conuertiendola en malos vsos: parece cometer sacrilegio. Mas hazen los tales: que por sus liuiandades infaman alos buenos, alos quales tienen por locos: son causa que muchos no depriendã la Musica. Grandes y muchos son los males que los cantãtes liuianos causan con sus liuiandades. La segũda cosa que ha quitado ala Musica lo honestidad pone Boecio. Vnos modos, dize, ay que combidã a honestidad, y templança: delos quales en estos tiẽpos poco vsan los cãtores. Otros modos incitã a sensualidades. Que los hombres sean blandos, luxuriosos, que se den auer comedias, bayles, danças, y otras cosas que combidan ala sensualidad: la causa de todo ello es. En tanto que la Musica se tañia en organos simples, sin mistura de generos obraua en los hõbres grande honestidad y toda virtud. Despues que se tracto con mesclas: perdio el modo de la grauedad, y virtud. De tal manera cayo en la torpedad, que no guardo la forma antigua: que solia tener. Por esto cõ gran razon mando Platon, que los discipulos no fuessen enseñados en todos los modos: sino en solos aquellos que son fuertes y simples. Esto ahora, dize, se auia de tener y guardar. El que estas misturas oye (aũque en alguna manera sean pequeñas) si luego en si no siente la mutacion: poco apoco yrã por los oydos: hasta que le derriben el animo. Por tanto se auia de poner en la republica gran guarda. Platon pensaua para ser la Musica bien cõpuesta y morigerada: que auia de ser modesta, simple, varonil, no feminada, no tardia, o pesada, ni diuersa. Este precepto de Platon excelentemente guardaron los lacedemonios, en tanto que Thaletas Cretense enseño alos moços la Musica. Este notable musico fue traydo cõ gran partido para que en la cibdad de Lachonia enseñasse la musica. Ciertamente en los antiguos se guardo esta constumbre, y duro mucho tiempo. Timotheo Milesio porque auia inuentado el genero chromatico, el qual cõbidaua a cosas muelles y blandas dela carne: fue determinacion de todo el cabildo, que lo desterrassen dela cibdad de lachonia. Inuentando pues este musico diuersidad de Musica, alos moços que tenia para enseñarla, los coraçones delos quales auia recebido modestos: los boluia lasciuos y dispuestos para todo mal. Assi que, la tal diuersidad dela Musica es impedimento dela virtud. Platon dezia, que se guardassen de mudar alguna cosa de Musica que combidaua ala virtud. Niega auer otra mayor macula en la republica, que perderse la honestidad de la Musica. Como se fuere mudando la musica: tambien se mudaran los coraçones de los oyentes, y y no quedara señal de virtud. No ay camino tã conuenible para enseñar el entendimiento, como son los oydos. El entendimiento enseñado, con el harmonia musical: mueue al hombre. El como la Musica obre en el hombre, pone Marsilio diziẽdo. El canto por la naturaleza del ayre puesta en el mouimiento, mueue el cuerpo, por el ayre purificado prouoca y combida al spiritu, y al ayuntamiento y ligadura del anima y del cuerpo: por el effecto obra en el sentido juntamente y en el animo y por la significacion haze en la memoria. Finalmente por el mouimiento del ayre subtil con gran vehemencia penetra: y por la templãça del hõbre y del ayre suauemente toca el canto. Por la qualidad cõforme que el cãto tiene cõ el hombre con marauillosa deleyte imprime y derrama la propriedad de su naturaleza, assi en lo spiritual, como en lo corporal, y todo el hombre arrebata y lo apropria para si. Tal quedara el hõbre: qual es el canto que oyo. De las palabras arriba dichas de

Boecio infiero, que las mezclas delos generos que los tañedores eneste tiēpo vsan: antiguamente entre sabios musicos se vsauan, y fueron dexadas. No porque dexasse de ser Musica: sino, porque era deshonesta e incitaua atodo mal. El que supiere la propriedad de cada vno delos modos, segun que viere al cantor inclinado acomponer vnos mas que otros: sabra juzgar la complision y las inclinaciones del tal componedor. Ciertamēte, dize Boecio, el animo y coraçon lasciuo y sensual con modos semejātes se alegra para que oyēdolos muchas vezes sea mas enternecido, y desperotada su inclinacion. Los que quisieren mostrarse musicos sabios en su composicion: compongan Musica muy honesta, que combide y despierte a la virtud, y al seruicio de Dios: a imitacion delos sanctos y delos musicos graues. Los cātantes que dessean ser musicos: no canten letra deshonesta, ni canto que prouoque, o combide ala sensualidad. Miremos, que el hōbre desde su mocedad y todo el tiempo es inclinado al mal, y para que no corra en post delos vicios, es menester quitarle las espuelas dela Musica lasciua y sensual: y ponerle freno con la honesta, graue y despertadora para las virtudes. El mal que los poetas y cantores hā hecho enla republica christiana con sus torpes coplas y pestiferos cantos, los que enel otro mundo estan, lo saben por el castigo: y alos biuos ruego a Dios que se lo de asentir, para que de ello hagan penitēcia. Grande es la pestilencia que por ellos ha venido. Dios por su infinita bōdad y misericordia embie prelados, que lo mal hecho castiguen, y destruyan: y enlo que esta por venir, pongan remedio: para que cesse tan diabolica enfermedad, y buelua la Musica a su primera honestidad. No es de todos entendido los males causados por los torpes cantares: ni los bienes que proceden delos cantos honestos.

Dela antiguedad y origen dela Musica. Capi. xi.

De la excelencia dela Musica dize el bien auēturado Augustino enel libro segundo dela doctrina christiana. Los terminos que se tratā en la musica: en muchas partes dela scriptura son puestos. Ciertamente las supersticiones delos gētiles acerca dela inuencion dela Musica no han de ser oydas. Fingen sus poetas, que el dios Iupiter engendro dela Nimpha diosa dela memoria nueue hijas: las quales se llamaron musas, y que deste nombre vino la Musica. Varro hombre de grāde authoridad en letras enseña ser esto falsedad. No se, dize, que cibdad (del nombre no me acuerdo) auerse ygualado cō tres artifices, para que cada vno hiziesse tres estatuas, y del maestro que mas hermosas las hiziesse: se las comprarian para ponerlas enel templo del dios Apolo. Acaecio, que todos tres artifices hizieron su obra ygualmēte hermosa. Viendo los cibdadanos todos nueue ydolos ser de ygual hermosura: todos nueue los compraron, y fuerō dedicados al dicho templo. Despues desto dize Hesiodo poeta, que les pusieron los nombres, y les llamaron Musas. Pues Iupiter no engēdro las nueue Musas: sino cada vno delos tres canteros hizo tres dellas. La cibdad solas tres queria poner: porque toda naturaleza de Musica, y toda cantilena es en vna de tres maneras, conuiene a saber o se haze con boz de hombre, o cō ayre assi como los organos, y flautas, o cō toque de dedos como enla vihuela y harpa. Pareceme, que Augustino en lo sobredicho nos dize, que la Musica no viene delas Musas: pues que ātes que las dichas Musas los artifices hiziessen, y enel templo del dios Apolo se pusiessen: era ya ynuentada, y aū artizada. Tres Musas, dize augustino, querian poner enel tēplo, porque la musica es en tres maneras: luego quādo las pusieron, ya auia musica. Enel segundo del ordē delas disciplinas siente Augustino la musica tener origē dela grāmatica. Todas las artes dize, son para obrar, o para hablar, o para deleytar. Para obrar es la philosophia moral, para hablar es la logica y rhetorica, y para deleytar es la grāmatica y musica. Estas dos vltimas sciencias consisten en sonido. Y porque fuera cosa muy vil, si solamente tuuieran sonido, por que cada vno le diera el sonido que quisiera, y fuera grancōfusion: determinose, que huiesse cierta medida de tiempos: la qual fuesse determinada con variedad moderada de sonido graue y agudo. Esta variedad fue llamada accento. La rayz y simiente de la Musica estaua sembrada enla grāmatica: la qual pululando, nasciendo, y cresciendo, vino a ser Musica. Concluye el sancto diziendo. Por quāto la musica trae el origen dela grāmatica: a

los grãmaticos pertenece ser juezes dela Musica. Que la Musica sea antiquissima: testigos son los claros varones que de ella scriuieron. Orpheo y Lino ambos fuerõ dioses dela gentilidad: los quales, segun dize Fabio, esclarecieron mucho la musica. Quien sea el inuentor de ella algunos lo ponen en duda: por la antiguedad, y dignidad que tiene. Por la antiguedad no ay certidumbre del inuentor: y por la dignidad y excelencia, cada vno delos musicos (si possible fuesse) la querria atribuyr assi. Por tanto vnos dizen, que Lino Thebeo fue author della, otros que Orpheo Thrayco, otros que Amphion Dirceo, otros que Pythagoras Samio, otros que Moysen: porlo qual se dixo Musica del nombre de Moysen. Dize mas Eusebio, que Dionisio fue el inuẽtor de esta sciẽcia, Dioro que mercurio, Polibio que Archado. Estos authores son de gran credito: y por tanto seria turpissimo nodar se a sus palabras. Celio en las lectiones antiguas dize. Si a Iosepho y a las sagradas letras auemos de dar credito: Tubal el hijo de Lamech fue el principal y mas antiguo inuẽtor dela Musica. Por que de todo lo dicho en este capitulo no nasca error, y confusion: digo, que la Musica ha tenido muchos inuentores en diuersos tiempos y naciones. Tubal fue antes del diluuio, Orpheo, Amphion, y otros muchos entre los gentiles, Pythagoras entre los griegos, Moysen acerca de los hebreos, y Boecio entre los latinos. Cada vno destos en su manera fue inuentor dela Musica: pues la augmentaron. Este nombre de Musica dize Hugo de sancto victore, que viene de Moy, que quiere dezir agua: por que no es hecha buena sonoridad, sino ay cosa humida. Sanct Ysidoro en sus Ethimologias dize, que Musica viene de vn vocablo griego que significa buscar: por que el harmonia de la boz, la modulacion, y sonoridad delos versos por la musica se halla: o Musica es dicha de vn instrumẽto muy excelente, que se llama Musa.

Si auia primero Musica, que fuesse el arte de ella. Capitulo. .xii.

La necessidad hizo al hombre hallar las sciencias, assi las liberales, como las mecanicas. Viendo los hombres la necessidad que teniã, y mirando ala naturaleza como obraua: trabajarõ de le imitar en quanto pudierõ. Tractar como el arte imita y contra haze ala naturaleza en todas las cosas: seria no acabar. Pero por razõ de exẽplo en pocas cosas lo quiero monstrar. El que haze vn estatua de hombre: ala ymagen y traslado del hombre biuo y natural la haze. El primero que hallo el vso delas vestiduras: consydero, que todas las cosas naturales tienẽ proprios reparos, o defendimientos: con los quales su naturaleza es deffendida delas cosas contrarias. La corteza ampara el arbol, las plumas alas aues, la scama alos pescados, la lana alas ouejas, y finalmente todos los otros animales tienẽ armas defensiuas. Porque el hombre tenia entendimiento para cõsu sciencia y arte suplir todo esto: lo crio Dios desnudo. Mayor cuydado tiene el hombre en suplir las faltas por arte, y mas bien proueydo esta: que si por naturaleza tuuiera lo que por arte alcãça. Pues viendose el hombre necessitado: busco todas las sciencias. Notad, que dize Hugo de sancto victore. Todas las sciencias primero estuuieron en vso: que se pusiessen en arte. En confirmacion de esto dize crasso. No ay cosa que se pueda poner, o reduzir al arte si primeramente el que ha de hazer el arte: no tiene la tal sciencia. Todas las cosas que a hora estan conclusas enel arte, derramadas fueron: assi como en la Musica estuuierõ los numeros, bozes, y modos. Fue hallada el arte, para las cosas que eran derramadas: ayuntasse y las pusiesse ẽ razõ. Despues del vso, dize hugo considerãdo los hõbres que las sciẽcias se podian poner en arte, y que sin el fuera cosa mõstruosa: y que cada vno tomara la licencia que quisiera: cõmençaron la sciencia que tenian en vso, ponerla ẽ arte. Los vsos malos enmendauã, lo que auia de menos suplian, lo demasiado abreuiauã, y poco a poco pusierõ las sciencias en reglas. Este fue el origẽ delos artes. Antes que vuiesse arte de grãmatica: screuiã y hablauã los hõbres. Antes que vuiesse arte de logica: apartauan los hombres lo falso delo verdadero. Antes que vuiesse rhetorica: auia derechos y abogauã. Y finalmente primero que se hiziesse arte de musica: cantauã. Aunque las artes tuuierõ principio del vso: son mejores por ser lo purificado del vso. Assi que, el arte es quasi fin del vso: y por tanto es mejor.

Dela possibilidad dela Musica. Capi. xiii.

DElo mucho que en doctores graues de Musica he leydo: entiendo lo que enella esta por descubrir. El genero primero que en la Musica se inuento fue el diatonico. Quãdo Tubal hallo las proporciones musicales al sonido delos martillos de su hermano Tubalcayn: los interualos formales del genero chromatico y enarmonico no estauã enlos sonidos. Hallo alli diapasson, diapente, diatessarõ, y tono: y en las tres primeras consonancias el semitono menor. Cantãdo este genero por diatesarones: cada vno tenia tres interualos vno de semitono, y los dos de vn tono cada vno. En la primitiua Musica interualo de tres semitonos, que es sesquitono, o tercera menor no lo auia. Esta consonãcia hallo mucho tiempo despues Ptolomeo. De adonde infiero, que Pythagoras no hallo las proporciones primero, sino Tubal. Porque enel tiempo de Pythagoras auia esta consonancia, y se vsaua el genero chromatico, y auia precedido Thimoteo Milesio que lo inuẽto: al qual Pythagoras reprehẽde, y reprueua el genero que inuento. Hombres de bozes delicadas, y de oydos tiernos començaron cantando y tañendo departir los interualos, y de vn tono que en vn mouimiento se auia de subir: subianlo en dos, y vn semitono que de otro mouimiẽto se solia hazer partiendolo por medio: lo subian en dos vezes. Cantor conosco que tiene tan delicada boz, que si vn tono quiere subir en tres vezes: lo haze facilmente. Vna donzellita hija de vn cãtor de Granada oy cantar, y abaxaua vn tono, y lo subia cõ dos mouimiẽtos. Esto hazia con tanta suauidad, y cõ tãto contentamiẽto de muchos buenos oydos que presentes estauan: que parecia ser aquello de necessidad de buena Musica. Si los que tienen estas bozes tales siguiessen su suerte: otro lustre ternia enellos la Musica, que suele tener en los que no somos señalados. Pues los que el tono partiã endos partes, que eran dos semitonos vno mayor y otro menor: inuentaron el genero chromatico. Porque hermoseaua y adornaua la Musica cõ la blandura delos semitonos: se dixo chromatico. Aunque Boecio otra intelligencia da a esto. Dize, que chroma significa color. Por que este genero se aparto dela primera intencion del cãto lo tiene Boecio mas por accidental, que por natural. Por ser mudable este genero tomo nominaciõ dela color, que es accidente. Margarita dize. Este genero es dicho chromatico, que significa cosa colorable y de color. Toda color que esta ẽtre lo blanco y lo negro es dicha colorada: assi este genero por estar en medio del genero diatonico y del enarmonico, se llama colorado. Los que el semitono en dos partes diuidierõ, y endos mouimientos subian, o abaxauan el dicho semitono: inuẽtaron el genero enarmonico. Por ser este genero difficultoso de cantar entodos los interualos: se ha perdido. Enlo que de Musica leo: entiendo, que siempre han ydo descubriendo tierra enella. Entre los que mucho la augmentarõ fueron thimoteo milesio, Pythagoras, Ptolomeo Rey de Egipto, y Boecio. Entiẽdã los que no hã leydo doctores graues, que se ha perdido mucha musica dela ãtigua: la qual tenia grãdes qualidades y excelencias. Los cantores y tañedores de este tiempo han resuscitado parte dela musica perdida. Grãdes son los primores que eneste tiempo se vsan ẽla musica: pero no son tan nueuos, que no los hallemos enla musica delos antiguos. Los que solamẽte vieron la musica, o por mejor dezir pesadũbre de ahora cincuenta años: dizen, que nunca tan subida estuuo la musica: como en nuestro tiẽpo. El que sabe la musica del tiempo de Pythagoras y la de antes, y despues vn poco: tiene que llorar. Acuerdome, que quando los israelitas vinieron dela captiuidad de Babilonia, para edificar en Hierusalem el templo: aleuantar delos cimiẽtos y fundamẽtos del dicho templo, los mancebos que el otro de Salomon no auian visto cantauã, y hazian grandes alegrias en ver obra tan sumptuosa y de magestad. Los viejos quel primero auian visto, que no tenia cosa que no fuesse de oro, o dorada: llorauan la perdida passada, en tanta manera que los moços desmayauan, y no querian labrar. Por cierto la musica deste tiempo comparada a la de ahora quarenta años (y aun sin comparacion) es cosa grande: pero no tiene que ver cõ la del siglo dorado. Los que la otra no han visto, regozijan se con esta, pensando que nunca allego ala cumbre dela perfectiõ, sino ahora: pero los que tienen noticia dela otra, lloran por la perdida grande, y porque algunos no me tengan por atteuido: prouare lo que he dicho. Que musico de nuestros

tiempos ha hecho alguno delos effectos y excelencias: que los antiguos hizieron: Cosas tan altilogas y de tanta magestad son las que hizieron: que parecen ser increybles. Si varones decredito no las dixeran, y si otras semejantes no estuuierā enla sagrada scriptura: no las creyeramos. Deueras acaecieron en aquel tiempo, y ningun cantor, o tañedor de ahora haze cosas semejantes: luego mas excelentes fuerō los cantores y tañedores del tiempo antiguo. Y porque los buenos tañedores y cantores (alos quales en estremo yo desseo contentar) no se indignen contra mi: demōstrare no ser totalmēte musica nueua la que tañen. Porcierto cosas delicadas, y de gran juyzio son las que los cātores y tañedores deste tiempo vsan, y aun que la musica sea nueua: pero las partes son antiquissimas. Delos tres generos de Musica que antiguamente vsauan: se pusieron enel monachordio que ē este tiempo se vsa los dos, conuiene asaber diatonico y chromatico. De estos dos generos tienē los musicos de nuestro tiempo compuesto vn genero nueuo. Enteramente ninguno delos dos generos se tañe. Para tañer complidamente el diatonico, no se auia de tocar en tecla negra, tañendo cada modo en su final. Los puntos sustentados de fugas y clausulas, y otros intensos son del genero chromatico. Es verdad, que sobre gran estudio, continuo y largo he mirado la cōposicion del genero chromatico: y hallo la mayor parte del tañerse ahora. Sola vna cosa nueua ay en lo que se tañe en este tiempo: la qual aposta he buscado enlo antiguo, y no la hallo, es vna quarta que hazē de vn tono y dos semitonos menores. Esta se halla todas las vezes que ē vn diatesarō sustentan el pūto inferior: segun parece enel exemplo siguiente.

Tiple

Tenor

Todas las quartas de los antiguos eran de dos tonos y vn semitono menor. Eneste caso llamo quarta la que se haze ē tres mouimiētos. Los que mirarē los tres interualos delos generos: entenderā lo ya dicho. Vna tercera que algunos hazē de dos semitonos menores, desde el fa de bfa♮mi al sustentado de gsolreut aūque parece ser consonācia nueua: del todo no lo es. Enel genero chromatico se hazian dos semitonos vno empos de otro: el vno era menor y el otro mayor. Es pues la diferencia dela Musica antigua ala moderna en este caso, que los dos semitonos del genero chromatico eran dessemejantes, conuiene asaber el vno menor y el otro mayor: y los dos semitonos deste tiempo de algunos vsables son ambos menores: pero la dicha distancia es vsada delos vnos y delos otros por tercera, porque se haze con dos mouimiētos. Assi que, la sobredicha distancia del todo no es nueua. Por grande abilidad se deue tener inuentar vn genero cōpuesto de muy buena Musica. Digna es la dicha inuencion de ser regozijada: pero la perdida delos tres generos sentirse tiene: El genero diatonico enel canto llano vida tiene: mas tā enferma, que vndia ha de espirar. Enla cōposicion de cāto de organo perdido va: lo qual se prueua assi. Enla generacion de alguna cosa corrupcion ha de auer de otra. Es tan clara verdad la sobredicha, que no ay necessidad de prouarla. Parte del genero diatonico y parte del chromatico entrā enla composiciō deste nueuo genero: luego las partes de que se engendra (teniendo respecto alos generos de adonde son tomadas) se corrōpē y pierden. Teneys por buena Musica la delos puntos intensos y sustentados (y de veras lo es) y estos son del genero chromatico: luego ni es nueuo, ni mejor lo que ahora se haze y tañe: pues que han buelto alo antiquissimo. Todos los interualos del genero chromatico erā blādos enel diatesaron: por fuerça auia de ser genero dulce. Confiāça tēgo, que enel genero nueuo que ahora se vsa (el qual se podia llamar semichromatico) han de hazer grādes primores en Musica. Por estar este genero en tan excelentes manos: esto certificado, que hā de passar con el muy adelāte, delo que ahora lo veres. Si este nueuo genero no lo ponē en arte: se ha de viciar con las largas licencias delos barbaros tañedores: de tal manera, que no se si bastaran las grandes abilidades de España: a lo purificar. De los tres generos antiguos y deste nueuo enel libro quarto tractare del vso de todos con breuedad, y en los otros libros hallareys algunos bueños apuntamientos, especialmēte enel quinto y enel sexto.

De algunas antiguallas de Muſica en confirmacion delo ya dicho. Ca. xiiii.

Los antiguos no tenian la mano del cãto que ahora vſamos: ſino por las cuerdas que tañiã, cantauan, y conellas tenian cuenta: como la tenemos noſotros conel gamautare. Sabian cada modo porque cuerdas auia de ſubir, donde auia de hazer clauſulas, y enque cuerda fenecer. Cuentanos Boecio, que quando auian de pũtar alguna muſica: no tenian los puntos, claues, o inſtrumentos que noſotros tenemos: ſino por no poner todos los nombres delas cuerdas, por las quales la tal muſica andaua: vſauan ciertas ſeñales ſobre los verſos que auian de cantar. Eſtas ſeñales deziã el modo y el genero que auian de tener en cantar los verſos: como ahora lo dizẽ los puntos. Cada vna delas cuerdas tenia ſu ſeñal: por las quales entẽdian los cantores y tañedores las conſonanciãs de la tal compoſicion. No tã ſolamẽte teniã ſeñales para todas las cuerdas: ſino para cada vno delos generos. En viendo vnas letras con ſeñales: ſabiã de que genero era la tal compoſicion. Coſas hallo enlos ãtiguos de mayor eſtudio, y de mas exercicio que en noſotros: pero no de mayor abilidad. Quãdo en nueſtros tiẽpos eſtudio alguno de buena abilidad ſiete años de principios: como hazian los diſcipulos de Pythagoras? Quãdo algũ muſico tan doctiſſimo como Pythagoras ſe le paſſa toda la noche tañendo en la vihuela: ſegun quel dicho Pythagoras lo hazia? Qual delos muſicos practicos de Eſpaña aueys viſto, que aya oydo la Muſica en eſtudio general? Las grandes abilidades de Eſpaña atinã alos primores, que vemos. La facilidad que la Muſica tiene enla cõpoſicion, y la claridad enel modo: nunca lo tuuieron los antiguos. Si los eſtudios que tuuieron los antiguos, nueſtra edad alcançara: hombres de mayor ſer vuiera en Muſica. Con las abilidades cada dia deſcubren Muſica. Cognoſcemos la poſſibilidad dela Muſica: por lo que cada dia deſcubren los curioſos cantores. Todos los tres generos ãtiguos tenian vnos meſmos interualos: pero ẽ vnos eran compueſtos, y en otros incompueſtos. El genero diatonico vſaua ſemitonos y tonos, el chromatico de vn ſemitono menor, de otro mayor y de tres ſemitonos. Todos eſtos tres interualos del genero chromatico eſtauan enel diatonico de otra manera, y con otras condiciones. El diatonico ya tiene el ſemitono menor por ſi ſolo, y el mayor encerrado enel tono, y los tres ſemitonos ẽlas terceras menores. El genero chromatico tenia eſtos tres ſemitonos de ſalto, que no los podia hazer ſino en ſolo vn mouimiento: y el diatonico tiene libertad de hazerlos en vno, que es tercera menor re fa, o mi ſol: o en dos, que ſon vn tono y vn ſemitono. Porque el chromatico no los podia hazer ſino en vn mouimiento: los llamo Boecio enel capitulo veynte y tres del libro primero tres ſemitonos incompueſtos, que no ſe componian de munchos mouimientos. El genero enarmonico tenia vn dieſis y otro dieſis y vn ditono incõpueſto. Tambien eſtos interualos eſtauan en el genero diatonico de otra manera, y cõ otras qualidades. Dieſis eneſte caſo es lamitad del ſemitono menor en cõpas de arithmetica. El genero diatonico tiene ſemitonos menores: luego enellos eſtã incluſos los dieſis como partes delos ſemitonos. Y el ditono incompueſto del enarmonico tambien lo trae el diatonico. Aſſi quel genero diatonico contiene las conſonancias del genero enarmonico. Differen en dos coſas, que el enarmonico tiene libertad de hazer el ſemitono menor en vn interualo, o en dos: y el diatonico no lo puede hazer ſino en ſolo vno. Lo ſegundo, quel diatonico tiene libertad de hazer el ditono en vn mouimiento, o en dos: y el enarmonico no lo podia hazer ſino en ſolo vno. El texto de Boecio dize. Enel genero diatonico llamamos tono incõpueſto: porque ſe pone entero y ſin poderſe partir. Aſſi que, do quiera que en el genero diatonico ay interualo de tono: ſiempre es ẽtero. Empero enel chromatico puede ſe partir en dos partes, conuiene a ſaber en ſemitono mayor y menor, y por tanto ſe llama tono compueſto y los tres ſemitonos ſon incõpueſtos. Por tanto eſtos tres ſemitonos llamamos incõpueſtos: porque ſon pueſtos en ſolo vn interualo, o diſtancia. Eſta meſma diſtancia ſe puede llamar enel genero diatonico tono y ſemitono: pero no incõpueſta, porque ſe puede hazer en dos interualos. Lo meſmo es enel genero enarmonico: el qual cõſta de vn dieſis y de otro, y de vn ditono incõpueſto: el qual por la meſma cauſa llamamos ditono incõpueſto, que es hecho en vn interualo. Lo de ſuſo es de Boecio cõ ſufficiente gloſa. El que bien contem

*plare las dichas palabras:entēdera en que diffie
ren estos tres generos.Si vuiesse quiē mezclasse es
tos ātiguos generos:no ay duda si seria musica de
licada .No ay hōbre que no alabe(y cō gran ra
zon)la Musica de este tiēpo:y es mezcla del ge-
nero diatonico y chromatico.Podiā mezclar dia
tonico con enarmonico,y chromatico cō enarmo
nico y aun inuentar mas generos guardadas las
proporciones musicales,o consonancias enel herir
delas cuerdas.La mina de la Musica no es de o
ro,o de plata:que le han de hallar el fin. Como
quieran los hombres en la musica doctos passar a
delante,si estudio no les falta:lo harā.Entre los
muchos instrumentos que los antiguos vsaron fue
vno que contenia vna quinzena,y despues hizierō
otro de vna cuerda sola,y tenia todo el Γut are.
Estas y otras antiguallas por ser cosas de instru
mētos se quedarā para el libro septimo:enel qual
copiosamente se tractan.Alli hallareys como se
hara el diapasson delos monachordios,y el de o-
tros muchos instrumentos,y otras cosas que de ā
tiguas estauan oluidadas.Especialmente halla-
reys vn nueuo monachordio chromatico. Qual
quiera tañedor de tecla,de buena abilidad,que en
el estudiare:sera poderoso para complidamente re
sucitar este genero.Y lo que sera de mayor estima
es ver el modo de hazer mi organo:enel qual se ta
ñen todos los semitonos,y cada vna delas teclas
blancas y negras tiene todas seys bozes, y otros
primores que seria largo contarlos.*

La causa princi *pal porque auemos de saber can tar. Capitulo .xv.*

*MVchas cosas ay,que nos deuian despertar,
y cōbidar al amor de la Musica.La potis
sima causa porque auiamos de saber cantar:es,
para emplear la musica enel seruicio de Dios:alo
qual nos incitan los sanctos āgeles,que en la ygle
sia triumphante alaban a Dios con canto,y los
sanctos en la militante(a imitacion dela celestial
que es nuestra madre)ordenaron que vuiesse can-
to.Auemos de creer que la Musica tiene Dios
por suya:pues que la yglesia se la ha dado en el
officio diuino,y el recebido.Cognosceremos to-
da la sanctissima trinidad recebir este seruicio,y
acceptar la musica que en sus alabanças se vsa:
por lo que dize el propheta,quādo vio al señor,
y los seraphines le cantauan.Sancto le dezian,
sancto,sancto.Tres vezes le nombrauan sancto:
a de notar(segun tiene Chrisostomo)que la san
ctissima trinidad recibe particular seruicio en sus
alabanças.Pues que los principales cātores que
Dios tiene en su capilla,particularmente enseña
dos en su diuina presencia lo alabā con cāciones:
los dela tierra nos efforcemos a lo alabar cō la
Musica.Gloria sea en los cielos, y en la tierra
pax cantan los choros delos Angeles,y los sera
phines dezian el hymno de tres vezes sancto,y en
el cielo no cessan de le alabar. A imitacion de
los celestiales alabemos con el canto a Dios.
Mandamiēto tenemos en muchas partes de la sa
cra scriptura para cantar a Dios. Cantad al se
ñor, dize el real propheta enel psalmo nouenta y
siete,cantar nueuo:porque hizo marauillas. Y ē
otra parte dize.Cantad al señor cantar nueuo:
el alabança del sera en la yglesia delos sanctos.
Leed el psalmista y los prophetas:y vereys quan
tas vezes es repetido el mandamiento de cantar.
En la yglesia delos sanctos se vsa la Musica de
Dios.No es seruido Dios con las canciones de
los ayuntamientos de Sathanas:sino con las de
los sanctos,que cantā en la yglesia.Mirad todo
el discurso dela sacra scriptura,y vereys que to
das las vezes que los hijos de israel recebian algu
nas particulares mercedes de Dios: componian
nueuas canciones,y alabanças diuinas.Quando
salieron de egipto,y passaron por el mar:viendo
alos enemigos muertos començo Moysen a dezir
cantando.Cantemos al señor,porque gloriosa-
mente es honorificado:y respondieron viejos y mo
ços hasta acabar el cātico.Tiene el diuino Au
gustino esto(y con gran razon)por miraglo.Sin
ser los hijos de israel humanamente enseñados si
guieron lo que Moysen començo:y todos quasi
por vna boca dezian vna mesma cosa. Cognosci
do es no auer obrado el spiritu sancto en estos cā
tores alguna cosa contra naturaleza:sino,lo que
ellos pudieran cātar si lo deprēdieran: aquello o
bro dios enellos en instāte. Porque se dispusierō
a dar gracias delas mercedes recebidas:les dio sciē
cia de lo que moysen començo.Si los israelitas sin
ser ēseñados delo que moysen queria proseguir,
cō solo desseo de dar gracias a Dios delas merce
des recebidas,les enseño vn cantico bien grande,*

y profundo, y el modo de cantarlo que siendo vna multitud de gente no dissonasse: claro esta, si el que depriende a cantar fuesse para seruir a Dios, y darle gracias por los bienes que del ha recebido, pues que tiene mayor obligaciō: no le negaria el cognoscimiento dela sciencia musical. Quādo Sanson mato mil philisteos cō la maxilla del asina: compuso vn nueuo cantico en alabanças de Dios. No todos los exercitados enesta sciencia, lo que cantan (segun Bernardo) es cancion. Cantaron, dize, los hijos de Israel este cantar: pero al señor dize el texto. Los que de Dios recebimos beneficios: por ellos le demos gracias alabandolo, que assi lo hizieron los sanctos enla yglesia. Cantad, dize el propheta, a Dios cantar nueuo: cantando psalmos en boz muy alta. Cantad pues a Dios y no mal. Es Dios gran musico, y siempre oye en su capilla gran Musica: no offendays los diuinos oydos con canciones torpes y con mala Musica. Si alguno os dixesse cantad o tañed que os quiere oyr vn buen musico: temeriades de offenderle. Por que, lo que no siente vno por no ser musico, y passa por ello, y aun os alaba: el que sabe el arte halla que reprehender. Quien no temblara de cantar delante de Dios: el qual es sapientissimo, y tenemos mandamiento que cantemos bien, cō boz alta que allegue al cielo? Si nuestra intencion quando cantamos ponemos enel cielo: nuestra Musica sera de Dios oyda. Tambien es obligado el hombre a saber cantar: quando prometio dezir el officio diuino. Para saber quien tiene esta obligacion: veamos los sacros concilios. Determinado esta por el concilio que todos los clerigos tienen esta obligacion. Qualquier, dize, presbitero, diacono, o alguno otro clerigo deputado al seruicio dela yglesia, en qualquier lugar que estuuiere, donde ay yglesia: sino viniere ala dicha yglesia a cantar los maytines, y las otras horas del dia: si castigado de su culpa, no quisiere recebir perdō del Obispo cō deuida satisfacion: sea depuesto, o priuado del clericato. Bien se, que por aquella palabra que dize clerigo deputado, tienen algunos que esto no obliga, sino alos que tienen titulo en alguna yglesia: pero la opiniō de Ynocēcio y dela glosa dize, que se entiēde de qualquier clerigo de ordē sacro. Al argumēto que dize solos aquellos ser obligados que sō deputados: puede se respōder, que despues que vno recibe ordē sacro ya es deputado al seruicio dela yglesia. Si tiene titulo de yglesia: a ella es obligado a yr. Si se ordeno con titulo de su haziēda: a vna delas yglesias que quisiere, es obligado de yr. Notese, que dize el dicho cōcilio al officio decātar de cada dia: que se ētiēde las siete horas canonicas. Esta opiniō fauorece vna determinaciō de cōcilio general. Estrechamēte mādamos en virtud de obediēcia, so pena de excomunion que todos los clerigos mayores y menores estē enel diuino officio del dia y dela noche. Palabras son formales sacadas de todo vn capitulo. Los que tienē titulos en alguna yglesia no ay duda sino que son obligados de yr a cantar el officio diuino a sus yglesias: y de los otros para mi sufficientemente queda prouado. Todos tienē obligacion de dezir el officio cantado: si legitimamente no son impedidos. Concluyēdo enesta materia digo q̄ doquiera que hallo enlos concilios, o decretos del officio diuino, al qual son obligados los clerigos: siempre māda que sea cantado. Los frayles menores por via del voto son obligados a dezir el officio diuino. Obligaciō de regla solēnemēte jurada tenemos. Los clerigos, dize, hagan el officio diuino segun la orden dela sancta yglesia de Roma. Auemos visto, que la yglesia tiene ordenado se diga el officio diuino cantado: luego los frayles menores son obligados a dezir el officio diuino cātado. A dos cosas por este precepto somos obligados. La primera a dezir el officio diuino segū las reglas del breuiario romano, y la segūda se haga enel choro: porque el orden dela yglesia romana es, que vengan los clerigos al choro: donde hā de dezir las horas cātadas. Somos aello obligados: sino fueremos impedidos por la obediēcia. No tenian tanta obligacion, ni auia tantas causas para que los israelitas cantassen, y tañessē delante el arca: como tenemos los religiosos a cātar delāte el señor del archa. No ay vez que leo lo que dauid hizo, y los musicos delāte del archa, y la musica que enel templo vsauan: y miro quan remissamente enla yglesia seruimos a Dios: que no me confundo. El que leyere los libros de los Reyes, Paralipomenon, y Esdras vera los grandes seruicios que a Dios se hazia con la Musica. La muchedumbre delos cantores que tenia la capilla de Hierusalem, y la diuersidad de las alabanças que cantauan enel seruicio del templo:

es confusion para los tibios christianos. El Rey Dauid ordeno, que vuiesse quatro mil cantores para dezir las diuinas alabanças enel tabernaculo de Dios el tiempo delos sacrificios. Eligio entre todos ellos tres maestros de capilla, que fuerō Asaph, Heman, y Hethā. Cōstituyo mas, que vuiesse dozientos y ochenta y ocho cātores delos mas diestros y señalados en cantar las diuinas alabanças: los quales enseñassen a cantar alos ministros del tēplo. Por loqual dize Erasmo enel psalmo Cum inuocarem. Acerca delos hebreos era la Musica religiosa, y ēlas cosas sagradas que hazian: la vsauā. El principal estudio que el rey Dauid tuuo: fue ordenar cantores para seruir a Dios. En tanto grado amo la Musica para Dios, que no solamente ordeno cantores, que cō diuersos generos de instrumētos cantassē al señor: pero el determino no ser cosa indigna de la real magestad saltar, y juntamente cantar delante el arca del señor. Si queremos ser confundidos e incitados a deprender acantar: miremos lo que ordeno, y hizo el propheta. Lo vltimo que nos deue incitar ala musica del officio diuino es el grā merecimiento. Estar vnos hombres ligados y vinculados por amor de Dios en perpetuo seruicio, cātando de dia y de noche: no puede ser sin gran merecimiento. Los angeles (dize la yglesia enel prefacio dela missa) no cesan en bozes concertadas de dezir cada dia sancto, sancto: los quales contínuamente alaban a Dios, y hazen fiesta alos sanctos que celebramos. Qāndo sanct Martin ētro enel cielo, cantamos en su officio que los Angeles lo recibieron con hymnos celestiales. O bien auenturado varon enel transito delqual el numero delos sanctos canta, el exercito delas virtudes sale al encuentro diziendo psalmos. Quā dichosos son los ecclesiasticos que tienē officio de Angeles. Hazen pues los ecclesiasticos en la tierra: lo que los sanctos Angeles con gran feruor exercitan enel cielo. Los hombres que son perpetuos compañeros delos Angeles y sanctos: grande deue ser el merecimiento dellos. Por tanto deuen ser reuerenciados: los que se occupan eneste sancto officio.

Cōtra los indeuotos del canto. Capitulo. .xvi.

Algunos buenos religiosos he visto con zelo de oracion y deuocion, y por carecer del gusto spiritual del canto: entanta manera lo aborrecen, que piensan conel perderse la religion y la grauedad. Porla obligacion que tengo de dezir verdad: escriuire eneste, loque enlos sacros doctores enel presente caso he visto. Enel tiempo que la sancta madre yglesia padecio diuersos trabajos delos herejes, dize Augustino enel segundo libro delas retractaciones capitulo onze, fue vno ya pequeño. Leuantosse, dize, vn secular que se llamaua Hylario (no se porque) contra los ministros de dios (como es vso y costumbre de los malos) prouocado con yra. Eneste tiēpo la yglesia de Carthago auia començado acantar el libro delos psalmos cerca del altar, vnas vezes antes dela oblacion, y otras quando comulgaua el pueblo. Todas las vezes quel dicho Hilario podia este hecho reprehender, y estoruarlo como cosa mala: lo impedia. Contra el qual Hylario escriuio elbiē auenturado Augustino vn libro: en el qual condena este error. Despues vnos herejes que se llamaron los vildenses resuscitaron este error: los quales dezian perder tiempo enlos cantos ecclesiasticos. Alos que cantauan enla yglesia llamauan sacerdotes del ydolo Baal. Semejātes alos que el propheta Helias enel tercero de los reyes enel capitulo octauo haziēdo burla dezia. Clamad con boz mayor a vuestro dios. Por ventura esta hablando con alguno, o se quedo en algun diuersorio apartado del camino, o va largo camino, o ciertamente duerme: y para despertarlo son menester las bozes. Pues que nuestro Dios no duerme, ni son menester bozes para oyr nos, dizen los herejes, paraque es el canto enla yglesia. Para que muy claramēte destruyamos eldicho error: es de notar, que ay dos maneras de oracion hecha delāte de dios. Vna es secreta y particular, de solo vn hombre hecha. Esta conuiene de necessidad ser secreta: porque si el que ora particularmente, hablasse con boz alta (segū nota Chrisostomo) impidiria alos otros sus oraciones, y descubriria los secretos que ensu pecho tiene: lo qual algunas vezes le sera perjudicial. Muy alabada fue la oraciō dela deuota Ana madre de Samuel por tener esta condiciō, quādo pedia a dios generaciō. Hablaua, dize ensu coraçō, tā solamēte meneaua los labios: pero la boz ē ninguna manera se oya.

No poco yerran los que enla yglesia oran alto: mayor mente quando el sacerdote esta enel memẽto. Si alguno orando particularmente, con fervor de spũ diesse alguna boz, con tal que no impidiesse las oraciones de los otros, o no diesse enello mal exemplo: no auia de ser condenada por mala tal oracion. Christo nuestro redemptor algunas vezes vso desta oracion. En la resurrection de Lazaro, dize el euãgelista, leuantãdo nuestro redẽptor Iesu christo los ojos al cielo dixo. Padre gracias te hago: por que me oyste. Sabia que siẽpre me oyes: mas por el pueblo que esta presente, lo he dicho: para que crea que tu me embiaste. Como acabasse de dezir estas cosas: clamo con boz grande diziendo Lazaro sal fuera del monumento. En la hora de su muerte leemos auer orado con lagrimas y grãdes bozes. Veys aqui Iesu christo hombre, que oro dando bozes: el qual sin hablar pudiera ser oydo. Aunque sea oracion particular algunas vezes puede ser cõ boz alta: y no ser viciosa. Assi que la oraciõ particular miradas las circũstãcias vnas vezes cõuiene ser secreta, y otras cõ palabras altas. La otra es oraciõ decõmunidad, en la qual no se mira tanto el prouecho dela oracion de cada vno: como los prouechos cõmunes. Enesta oracion es necessario orar siẽpre alto: por que los que oran se oygan vnos a otros, y oyẽdo se en las alabanças diuinas: se animen, y enciendan en mayor deuocion. Dize Rabano. Por tanto el psalterio frequentemente se canta con melodia en la yglesia: por quanto mas facilmente los coraçones sean inclinados y traydos a compuncion. Assi lo confiessa el glorioso Augustino enla epistola a Ianuario, que muchas cõstũbres fueron enla yglesia introduzidas para mouer el coraçõ y affecto humano a deuocion dela ley diuina, ya unque seamos calumniados, y murmurados delos hereges: no las auemos de dexar, mayormente quã do se pueden prouar por la sacra scriptura: como es cantar los hymnos y psalmos. Este mesmo sentimiẽto tiene Ysidoro enel libro primero delos officios capitulo seys. Tenemos exemplos y documentos de nuestro redemptor y de sus discipulos, y preceptos para ello muy vtiles. Testigos son los euangelistas, que christo con sus discipulos ãtes dela subida del monte Oliuete canto vn hymno. Estando sanct Pablo y Silas enla carcel, oyd que les acaecio cantando. A la media noche, dize la scriptura, Paulo y Silas adorando alabauan al señor, y eran oydos delos que estauan enla carcel. Luego fue hecho vn terremoto grande: ẽ tal manera, que los fundamentos dela carcel semouian, fueron abiertas todas las puertas dela carcel, y todas las prisiones se cayeron. Sino conuiene orar con alta boz y cantãdo: en que manera fueron hechos tantos miraglos ala oracion clamorosa y cõmun de sanct Pablo y su compañero? El canto es en vso desde el principio dela yglesia hasta el dia de oy: la qual ãtiguedad prouare cõ muchos testigos. Plinio segundo gẽtil y persegui dor delos christianos en vna epistola que enbio a Trajano enel libro decimo, pidiendo consejo que haria delos muchos que en Christo creyan: dize delos christianos dela primitiua yglesia, que se leuantauan muy demañana, y todos juntos cãtauan auersos a Christo assi como a Dios. Philo doctor judio (que siendo contemporaneo de los Apostolos, alcanço auer el tiempo de Christo) es testigo delos cantos delos christianos, por que Eusebio cesariense enla hystoria ecclesiastica dize, que este doctor scriuiendo los principios dela institucion dela yglesia, y el origen dela ordenacion apostolica: cuenta entre ellos lo del canto de la yglesia. Vno, dize, delos christianos se leuantaua en medio, y cantaua con modo honesto psalmos, y a cada verso que cantaua: respondiã todos. Estos dos doctores de fuera dela yglesia son: los quales dan testimonio del antiguo vso del canto en la yglesia. No tan solamente se cantauan los psalmos en las horas canonicas: sino quando enterrauan los defuntos: lo qual affirma Augustino enel libro nono dela confession hablando del ẽterramientõ de su madre diziendo. Abriendo el psalterio Enodio començo acantar: al qual respõdiamos toda la casa. En tanta manera se vsaua el canto enla yglesia, que nunca el predicador, o exponedor dela scriptura sancta començaua su officio: si primero el cantor no dezia cantada la lection que auia de exponer. Esto sacamos deloque Augustino dize sobre el titulo del psalmo ciẽto y treynta y siete. Este glorioso doctor enel libro dela obra delos monjes dize. Los que no quieren trabajar corporalmente: desseo que se occupẽ en las oraciones, psalmos, lection, y en la palabra de Dios. La vida laudable del christiano es sancta enla suauidad de Christo: ala qual no somos

llamados para comer, beuer, y tener cada dia cuydado de aparejar los manjares. Si por la enfermedad humana los hombres no pudieren estar occupados siempre enlas cosas sobredichas: porque no deputamos y elegimos alguna parte del tiempo, para cumplir los preceptos apostolicos: Cãticos diuinos cantad, aunque trabajeys de manos: assi como diuino remero que quiere cõsolarse enel trabajo. No impide pues al seruicio de Dios el trabajo de manos: para cantar al nombre del señor altissimo. No se si acertare a explicar los grandes sentimiẽtos que enestas palabras demõstro tener el bien auenturado Augustino. Para que el monje cumpla con su estado: trabajos corporales, honestos, y spirituales ha de tener. Los trabajos corporales han de ser templados, que no amaten, dizen nuestro seraphico padre, el spiritu dela sancta oracion: al qual todas las otras cosas deuen seruir. El religioso que quisiere acertar a trabajar: oyga las palabras del amigo de Dios. El trabajo ha de tomar el frayle por saynetes para el spiritu. Sirua pues este trabajo corporal, y todo lo demas al spiritu. El resto del tiempo deue gastar en quatro obras spirituales, que son oracion, lection, contemplacion, y cantar los psalmos. Si el christiano assi mezcla sus obras: sera su vida muy suaue. Notese lo que dize, si enestas cosas no puede estar siempre occupado el monje por la enfermedad humana: escoga algũ tiempo para cumplir los preceptos apostolicos. Y son, que canteys canticos diuinos: luego desde el tiempo de los Apostolos siente aqui Augustino auerse vsado el canto en la yglesia, y que ellos mandaron que se cantasse. Mirad quã amigo era el glorioso Augustino del canto, que cognosciendo el seruicio de Dios que enel se hazia: queria que aun fuera dela yglesia se cantassen las alabanças diuinas. En tanto grado amaua este sancto el canto, que passando de Africa para visitar las yglesias de España: no menos se entristecia de ver que en algunas no cantauan los hymnos y alabanças diuinas, que se solian cãtar: que de ver caydas por tierra las paredes. Esto dize Posidonio en la vida de sanct Augustin. Viendo la sancta madre yglesia los errores que auia acerca del canto, y entendiendo los indeuotos que despues vernian: ordeno enel sacro concilio Agatense, que se cantassẽ las siete horas canonicas y tambien la missa. El concilio Toletano quarto manda, que se canten los hymnos. Lo del officio diuino se boluio a mãdar enel concilio general de Basilea en la session veynte y vna. Assi ama la yglesia el canto que determina el dicho concilio, que el sacerdote que enlas missas rezadas habla tã baxo, que los circũstantes no le oyen: sea por el superior castigado. Todo lo dicho es para animar alos indeuotos del canto, que lo deprendan. Vean la deuocion que los sanctos le tuuieron, y si ellos cantando no cobran nueuo spiritu: atribuyanlo a su ignorancia que no lo saben, y no al dicho canto. Contra los hereges que piden texto de sagrada escriptura: de los muchos que ay, algunos hallaran enestos libros. Al presente solo vno quiero traer, y es del propheta real enel psalmo treynta y dos: el qual dize. Cantad al señor cantar nueuo. Y porque este mandamiento diuino no lo bueluan solamente ala oracion mental: añadio luego el propheta diziendo. Cantad ael bien con boz alta. Quando Christo entrando enla cibdad de Hierusalen el domingo de ramos, y el pueblo le cantaua bendicto sea el que viene en el nombre del señor: los peruersos phariseos (que les pesaua por las alabãças dadas a Christo) dezian. Maestro reprehẽde a tus discipulos. Alos quales respondio. Quãdo ellos callaren: las piedras daran bozes haziẽdo Musica. No quiero dezir, que con esta respuesta Christo reprehenda alos indeuotos del canto: sino que cõfunde alos hereges, que le quierẽ quitar las alabanças. La reprehension que Helias daua alos sacerdotes de Baal, no era porque cantauan: sino porque pensauan, que hablãdo baxo, su dios no los auia de oyr: y que alçando la boz, serian oydos. Dios nos libre que tal error, aya en el coraçõ christiano. El que ora cantãdo creyendo que tãbien oye Dios las palabras baxas, y sabe el secreto del coraçon, como lo cãtado: biẽ ora. El que ora en cõmunidad cãtãdo: ha de tener modo, para que la tal oraciõ sea buena. El modo que deuemos tener pone Augustino en su regla diziẽdo. Quãdo orays a dios cõ hymnos y psalmos: aquello tened enel coraçõ, que cãtays cõ la boca. Este precepto es tomado del apostol, que enseña como se han de cãtar los psalmos, hymnos, y cãticos spirituales concluye diziendo. Cantando en vuestros coraçones. Cõ esta authoridad, dize sancto Thomas, es cõfundido el error delos hereges:

que dizen ser vanos los cantos vocales enla yglesia:y los spirituales son necessarios. En las alabāças dela yglesia dos cosas se deuen considerar, conuiene a saber o son los cantares porsi, o por otra cosa dichos enla yglesia. Lo que de porsi auemos de consyderar enel canto, es la atencion que enel se deue tener:y esto es lo que dize el Apostol cantando en vuestros coraçones. Tambien se vsa el canto enla yglesia noso lamēte porsi: empero por otras cosas. Los que poco sienten en la yglesia conel canto son hechos deuotos:y poresto dixo antes el Apostol. La palabra de Christo abundantemente more en vosotros enseñando en toda doctrina. Por cierto el que alos proximos conel canto enseñare deuocion: en toda doctrina enseñara. Tambien es el canto por otra cosa, para que el cātor sea inflamado enel amor de Dios. Por lo qual concluye diziendo. Mouiendos en vosotros mesmos alo que pretendeys, que es a deuocion, en los psalmos hymnos y canticos spirituales. Si alguno con el canto se mouiere a vana gloria, o a dissolucion: sera contra la intencion de la yglesia. Y enfin conel cāto enel officio diuino mostramos ser agradecidos a nuestro bonissimo Dios: que le damos gracias por las cōtinuas mercedes. Los christianos ecclesiasticos que este leyeren miren con atencion la obligacion que tienen, el prouecho que se les sigue con el canto: y si lo saben exercitenlo enlas alabanças diuinas, y enseñenlo alos que no lo saben: porque de Dios no sean castigados. El que no sabe el canto, pues tiene obligacion de saberlo: trabaje de aprenderlo, para pagar la deuda y seruir a Dios, que de Musica se quiso seruir. Erasmo enla institucion del christiano matrimonio dize. No excluyo la musica delas cosas sagradas: pero busco harmonias dignas delas alabanças sagradas.

Cōtra los enemigos de los musicos Capitulo. xvii.

La summa bondad hablando desi dixo. Yo soy via, verdad, y vida. El que quisiere allegar ala sūma gloria, por Christo nuestro redēptor ha de caminar: porque es via, o camino para yr ala gloria. Este se ha de alcançar con la doctrina verdadera que Christo nos predico: y assi dize que es verdad. Para merecer el hombre la gloria, ha de tener la vida de la gracia venida por Christo: por lo qual concluye diziendo ser vida. Los que piensan ētrar ēla gloria, y no por Christo, que es puerta y camino: ladrones son y estan ēgañados. Por mucho que estos tales obrenno cōseguiran la bienauenturança. El que no quiere oyrla doctrina de Christo: ageno esta dela verdad. El que piēsa merecer la gloria sin la gracia: grande es la ignorancia que tiene. Delo ya dicho infiero, que tres generos de enemigos tiene Christo. Los primeros son malos Christianos: los quales por ignorācia se condenā. No me dareys maldad en la voluntad, que no aya ignorancia positiua, o priuatiua enel entendimiento. Estos tales carecen dela vida dela gracia: sin la qual ninguno se puede saluar de ley ordenada. Los segundos son infieles: los quales mas se cōdenan por no querer venir ala fe, por no pedir a dios lumbre de la verdad: que por ignorancia. Cornelio que dessseaua saber la verdad: dios le alumbro, y le embio a sanct Pedro, que le enseñase. Sact pablo fue alumbrado desu ignorancia: porque tenia zelo de saber la verdad. La rayz deadonde mana la condenacion delos gentiles, no es la ignorancia: sino el no dessear, y con buenas obras pedir a Dios que les enseñe la verdad. Los terceros que se condenan son los erejes: los quales no tienen el camino dela gloria, que es Christo. Assi que, tres enemigos tiene Christo nuestro redēptor. El musico discipulo de christo que pusiere arte, como los ygnorantes tengan vida de Musica: y los que en el officio diuino no quieren seruir a Dios, como tengan la verdad del seruicio cierto: y que los cātores tengan camino cierto y compēdioso de saber la Musica: de todos tres generos ha de ser perseguido. Ay algunos ecclesiasticos con obligacion de saber cantar tan curtidos y cecinados en la ignorancia, que en gran manera persiguē alos sabios. Y lo peor es que siendo ignorantissimos, estan persuadidos, que todo lo saben. Dauid que cognoscio su peccado: remedio tuuo. Mirad que remedio puede tener el ignorāte, que se tiene por muy sabio en todas las cosas. Si estuuiessen aqui dos ciegos, y vn medico poderoso, y con querer para jūctamēte curarlos, si vno dixesse que no tenia necessidad de curarse, porque excelētissimamēte veya: es cierto que sin remedio quedaua. Quātos ay el dia de oy, porque cantan abulto, se cōtentan,

y no quieren mas deprender, y dizen que es locu
ra la speculacion, y otras cosas indignas de scrip
tura. La respuesta que les do es, que los sanctos
fueron cantores, la sancta madre yglesia mando
que se cantassen las alabanças diuinas, y qual
quiera que se tuuiere por su hijo: sabiendo cantar
se deue tener por dichoso. Los que persuaden que
los otros no depriendan cantar: no han de ser oy
dos, por ser ignorantes. Oyd a sanct Pablo cõtra
los tales. Si alguno en otra manera, dize, os ense
ñare, y no quisiere oyr las palabras sanas de nues
tro señor Iesu Christo, y aquellas cosas que son
segun la piedad dela doctrina: soberuio es y nin
guna cosa sabe. Muy conforme a piedad es la do
ctrina, que persuade deprender a cantar: pues que
la sancta madre yglesia manda que cantemos, y
la scriptura nos cuenta como los Angeles cãta
ron. Ay algunos soberuios, que despues que se
veen en possession delas dignidades: no quieren a
prender mas, diziendo. Tan buena renta y racion
me han de dar no cantando, como si cantasse: pues
para que quiero saber. El que busca sciencia, grã
gea trabajo: no quiero por mis dineros trabajo.
Si con no saber cantar, me libro de trabajos, y al
canço consolaciones, y en fin no me falta de co
mer, y mejor que alos cantores: para que es la mu
sica? Quiero me librar dela soberuia: y por esto no
quiero saber cantar. Respõde Chrisostomo, que
la sciencia no causa soberuia: sino la ignorancia.
El que tiene sana doctrina no esta hinchado. Lo
que enlas enfermedades corporales acaece: tanbiẽ
enlas spirituales. Si vn hombre veys, que tiene al
guna parte del cuerpo alterada: dezis estar enfer
mo. La ignorancia ensoberuece, y altera alos
hombres. Quanto vno fuere mayor en sciencia y
dignidad, dize el sabio, tiene mayor razon de hu
millarse. Buscan estos tales escusaciones en los
peccados. Que diremos delos que ha veynte años
que cantã sin arte, y dizen que para que es la the
orica: y acabo de todo este tiempo no saben cõpo
ner vn villancico, y piẽsan merecer el magisterio
dela yglesia de toledo, o de Seuilla: Sãct Pablo
reprehende a otros semejantes soberuios diziẽdo.
Algunos erraron no recibiendo la doctrina ver
dadera, y boluieronse a hablar palabras vanas.
Quan rectamente, dize Chrisostomo, añadio a
quella palabra que erraron: porque el arte es ne
cessario, para que no yerren el blanco. Queriẽdo
ser doctores, dize, en su facultad: ni entienden lo
que hablan, ni saben dar cuẽta de lo que hazen.
Bien se puede esto dezir de algunos cantantes.
El que no sabe dar cuenta delo que canta, sin ar
te va: porque el arte esto enseña. No van mis pa
labras contra los que son sabios, de quien (si yo
tuuiera officio para deprender Musica) depren
diera, y los ternia por maestros: sino contra los ig
norantes soberuios, contra los que no quieren de
prender, y menos precian a sus maestros, y contra
los cantantes presumptuosos y acreditados de sus
personas. Si la Musica torna alos hombres lo
cos: para que la vsaron los sanctos, y la yglesia
mando que se cantasse, y sobre todo los Angeles
cantan delante de Dios? Los que tienen officio
de Angeles, no locos, sino immitadores de san
ctos, y cantores de Dios se deuen llamar. La sa
cra scriptura affirma ser vno delos officios delos
Angeles cantar delante la diuina magestad.
Prophetizando Thobias de la cibdad celestial
de Hierusalen dixo grandes marauillas: pero no
callo la Musica que en ella se vsa diziẽdo. Por
los barrios de Hierusalẽ sera cantada alleluya.
Esaias vido a Christo assentado en vn trono re
al: pero no sin Musica de Seraphines. Sanct Iu
an enel capitulo doze del euangelio affirma, que
Esaias vio la gloria de Christo y del hablo. El
mesmo sãct Iuã vio enel apocalipsi el cordero sin
manzilla con muchedumbre de criados: y no le fal
tauan sus cantores. Thobias fue enseñado del an
gel que cantasse, los sieruos de dios tribulados cã
tauan: como parece en Daniel y sus compañeros.
Visto y Modesto estando enlos tormentos, cã
tauan psalmos: y sancta Barbara entre los azo
tes no dexaua de cantar. Para que me detẽgo en
prouar cosa tan manifiesta: Puede alguno dezir,
yo no entiendo la letra delos psalmos, ni la delos
hymnos: para que quiero el canto? Mejor seria
orar en lenguaje que lo entendiessemos. Consuelẽ
se los christianos quando oran en la yglesia con
el lenguaje latino, con el qual ora la yglesia. El
que ora con algunas oraciones aprouadas por la
yglesia, aunque no las entienda: el fructo y proue
cho puede ser grande. Tenga por auiso el que o
ra, y no entiende la oracion: de ẽcaminar su desseo
ala intencion dela yglesia. El spiritu sancto que
nos haze pedir con grãdes gemidos (segun dize el
Apostol) suple la intelligẽcia con la deuocion
que nos

que nos da. Esto vemos por la experiencia que algunos sin letras, y sin entender las oraciones que dizen: oran con mayor feruor, y se allegan mas a Dios, que los letrados. Origenes para consolacion delos que cantan los psalmos, y no los entiendem: pone vn exemplo de grãde vtilidad. Sabeys, dize, que tales son los que por amor de Dios cantan, y no lo entienden: como los que tienen dineros de oro aprouados por buenos: pero ellos no cognoscen el valor. Si el que assi tuuiesse los dineros aprouados, a vn que no supiesse que vale cada vno, y los diesse avn su sieruo amigo y fiel, para que en su seruicio y vtilidad los gastasse por lo que valen: con gran fructo y prouecho daria los dineros el tal señor. De esta manera el que ora con las oraciones aprouadas dela yglesia, sino las ẽtiende: que otra cosa es, sino ponerlas en las manos del angel custodio, que nos lo dio nuestro señor para que enesto y en otras cosas nos siruiesse? El angel que sabe el valor delas tales oraciones: las presentara delante el diuino acatamiento, para que por ellas nos sea dada la deuociõ, el merecimiẽto, el contentamiento, las virtudes, la gracia y perseuerancia hasta la final gloria.

De algunos auisos para los cantantes. Capi. .xviii.

CON desseo que se quiten algunos abusos que ay en el officio diuino, pareciome poner para los principiantes ciertos auisos: con los quales no seran notados de liuianos, edificaran al proximo, y sobre todo seruiran a Dios. Antes que el cantante comience a cantar, mire si trae el cãto señal de bmol, o de ♮quadrado: y porque deducion se canta. Todas estas cosas dan cognoscimiento, y claridad: para que se cante bien el tal modo. El que cãta sin mirar lo sobredicho: es semejante al que haze silogismo fuera de figura y modo. Pues para que el officio diuino sea bien dicho: todo esto se deue mirar. Si antes que esten en el diuino officio se pudiere proueer: seria muy acertado. Grandes bienes se siguirian, y males se euitariã: si se proueyesse primero. Si pensassemos con quiẽ estamos hablãdo, quando cantamos el officio diuino: ninguno se desdeñaria de proueerlo, y mirar sobre estudio y con diligencia ãtes que se dixesse. Lo segundo que deue tener el cantante es honestidad y composicion enel cuerpo. Si todo tiẽpo que vno assiste enel officio diuino delante la diuina magestad se requiere composiciõ: mayor es menester quando canta alguna cosa. Quantas vezes aueys oydo que los seraphines estauan en pie delante de Dios, cubierto el rostro con dos alas, y con otras dos los pies, y con dos bolauan. Todo quãto los seraphines hazian: era con grandissima reuerencia, estar en pie, cubierta la haz y pies: pero no les faltauan alas para bolar a Dios. El criado que esta delante el Rey siruiendole, aunque este en su gracia, no cessa de componerse estando en pie, descubierta la cabeça, y no menea pies ni manos, sino al proposito: assi lo deuen hazer los ministros de Dios enel diuino officio. Es gran dolor dezir la poca reuerencia de algunos. Unos menean la cabeça, y son notados de vanos: otros todo el cuerpo, y pierden la grauedad: otros hazen gestos con la boca, y mas parecen ximios: que hõbres. Que dire delos risos vanos, palabras sin fructo: y muestras de passiõn de algunos enel officio diuino? Los que hablan con el Rey aquellas palabras dizen, con las quales son ciertos contẽtarle y seruirle: y si de otra manera hablan, son grauemente castigados. Tu hablas conel Rey delos reyes (al qual siruen los Angeles con temor) y començãdo a hablar conel, le dexas (como dizẽ) la palabra ẽla boca, y te paras a hablar conel vil lodo del hombre. La Musica delos tales aborrece Dios por el propheta Amos diziendo. Quitad y apartad demi el tumulto y mala Musica devuestros versos, y los cãticos devuestra harpa no los oyre. Porque el alabança, dize el sabio, enla boca del peccador no es hermosa: el cãto del es dicho tumultu, que es sonido cõfuso. No quiere nuestro Dios oyr la Musica delos peccadores porque teniendo el lugar de criados: le desiruen y offenden con palabras y obras torpes. Aunque sabemos Dios estar en todo lugar, particularmẽte esta en su yglesia enel sacramento del altar: delante del qual se haze el diuino officio. Gran culpa tienen los que estan sin reuerencia enlas alabãças diuinas: y no es menor la delos prelados que no lo castigan. Deue tambien tener el cãtante lo tercero, que conforme la boz conel canto. Si el cãto fuere alegre, este quanto pudiere con alegre rostro: y si fuere triste, tristeza trabajara de enseñar. No siempre deuen cantar de vna manera.

Si esto mirassen las naciones:no ternia cada vna su modo de cātar. Dize Frāchino,que los ingleses jubilan,los frāceses cantā,los ytalianos vnos balan como cabras,y otros ladran como perros, los Alemanes aullan como lobos,y los Españoles lloran:porque son amigos de bmol. Pues lo que el canto pidiere,deuen hazer: y sera la Musica suaue a los oydos de Dios. Si alguna musica Dios no desbechasse:no dixera por cosa particular el spiritu sancto ala yglesia.Suene tu boz ē mis oydos. Y dando la causa de esto dize. Ciertamente tu boz es suaue. Para que el canto sea bueno,se requiere que tenga conformidad con la letra:y la letra se conforme con el tiēpo. El que cō el canto se conformare,se conformara con la letra,y con el tiempo que vsa la yglesia: y con esto cantara suauemente para que de Dios sea oydo. Requierese entodas las cosas guardar el compas. Tres compases ay enel canto llano. Vno sirue para la psalmodia,otro para hymnos particulares,y el tercero para todo lo demas puntado. El compas delos psalmos no mira hazer todos los pūtos yguales:sino va midiendo todas las sylabas breues y longas,segun las reglas grammaticales. De forma,que tanto tiempo gasta envna sylaba longa:como en dos breues. El que en la psalmodia quiere de lleuar compas: no tan solamente ha de ser buen cantor,sino tambien buen grammatico. Entiendo lo sobredicho de compas ygual en tiempo,y los puntos desiguales. Vna vez entran en vn compas dos puntos,y otra vez tres. Ay algunos que lleuando el compas en la psalmodia:tantas vezes baxan la mano:quantas sylabas pronuncian. Entodo y portodo se deue guardar el accento en la psalmodia: especialmente en la mediacion delos versos,y en la sequencia. Los principiātes estē enesto muy auisados,porque algunos descuydandose:hazen grandes yerros,quebrātando los accentos. El compas de algunos hymnos es aproporcion de sesquialtera,que entrā tres semibreues en vn compas. Los tales hymnos en pocas partes estan bien puntados:porque tienen todos los puntos quadrados. Los hymnos que se cantan al compas ternario,o de sesquialtera son los siguientes. El del aduiento que dize Conditor alme,dela resurrection Adcenam agni,Rex eterne,y Aurora lucis,del sacramento Pange lingua gloriosi, y Sacris solemnijs,y otros semejātes. Otros hymnos se cantan en tiempo de pormedio,que ya se dize vn punto en vn compas,ya dos,ya tres:los quales son Aures ad nostras de quaresma, Pāge lingua,y Lustris de passion,del Spiritu sancto Veni creator, Iam christus,y Beata nobis,dela trinidad In magestatis solio,del Sacramento Verbū supernum. Los tres de sanct joā baptista,los dos de sanct Miguel,delos martires Sanctorum meritis,delos confessores Iste confessor, y los dos de la dedicacion dela yglesia:lo qual se entiende en España,y ēlo romano. Todos los otros hymnos lleuan el compas del otro canto:el qual en cada vno delos puntos,se gasto vn cōpas. Aunque en el canto llano aya puntos de figura de semibreues:todos son de ygual valor. Vnos puntos ay cō dos plicas enel canto llano,y apenas les dan su valor que es dos compases. Sepa hazer el cātāte differencia de vna fiesta simple a vna mayor. Pues que la sancta madre yglesia entre los sanctos tiene differencia,que vno es de primera dignidad otro de segūda:vno es doble mayor,y otro doble menor:razon es que los que celebran las tales fiestas,se cōformen con la yglesia. Lo vltimo que sobre todo se deue amonestar al cātante es,que sobre todas las cosas estudie de agradar a dios en su cāto. Ciertamēte,dize Guido,entre todos los hōbres el cantor (que menosprecia la deuocion, que auia de buscar:y dessea los cōtentamientos humanos) es mas loco. Pareceos no ser locura dar alos hombres:lo que dios quiere recebir! No se tenga por sieruo de dios,el que alos hōbres quiere agradar. Gloria y contētamiētos sin dios no los querays:porque parā enel infierno. Cantad a nuestro dios,dize el propheta,y cantad cō sabiduria. Cātā con sabiduria los que guian su musica a dios. Tengase por grā locura dar la musica alos hōbres:queriendo dios recebirla. Vanidad seria que riēdote el rey mirar,y pagar tu seruicio:y tu quisiesses ser visto delos dela xauega,y no del rey. Locura mayor es la del cātor,quādo cāta solamēte por los hombres,o por otro interes temporal.

De algunos auisos para los que rigē el choro. Ca.xix.

No pequeños yerros hazē algunos cantores que tienē cuydado de regir a los otros en los choros:por no estar auisados. El auiso primero

que han de tener es no deſcuydarſe enlo que ſe deue cantar, y aun dezir ſin cãto. Por muy dieſtros cantores y grammaticos que ſean, ſino miraſſẽ lo que ſe ha de dezir enel choro: faltas hartas ſe harian. Si ay algun yerro: mirando de eſpacio, ſe puede enmendar. Si ay alguna difficultad: ſe puede con tiempo apercebir, para que ſea dicho todo a ſeruicio de Dios. Los de buenas abilidades y buenos muſicos no ſe deſdeñen pudiendo de poner en obra eſte auiſo: pues que es ſeruicio de Dios y honrra propria de ellos, que el officio diuino ſea bien dicho. Algunos he viſto tan ſabios, que ſin eſte primero auiſo podiã paſſar, y por no tener modo en emendar alos otros: hazẽ grandes diſſonãcias, y turban el officio diuino. Permiten que enmienden todos enel choro: lo qual es grandiſſima confuſion. Pues para enmendar vn yerro, dõde es razon que no ſe ſienta: gran prudencia es meneſter Quando el que canta ſolo alguna coſa yerra: no deue ſer enmendado haſta que acabe. Los mayores yerros y notables diſſonancias que ſe hazen: ſon cauſadas por enmendar fuera de tiempo. Va vno cantando vn pſalmo que auia de ſer de el tono ſeptimo, y hizo lo tercero, ſi el que tiene cuydado de ẽmẽdar, aſſi como erro el otro a bozes lo enmienda: cauſan vna diſſonãcia de ſegũda diabolica. Quien cotejare la mediacion del modo ſeptimo y del tercero: entendera lo ya dicho. Començo el cantor vn introyto, y pongamos que auia de dezir vn punto la, y lo hizo ſol: ſi vos le quereys luego enmendar, hareys diſſonancia de ſegunda. Y los que aſſi enmiendan aceleradamente: pocas vezes dan en el blanco. Si el que entona el pſalmo, lo hizo modo ſeptimo, y auia de ſer octauo: en acabando el cantor proſiga el choro concluyendo con octauo. Eſto meſmo ſe haga en todo yerro. El que eſto ſupiere hazer: eſcuſara enlas alabanças diuinas grandes diſſonancias. Bien ſe, que todos los cantantes no tienen la ſobredicha abilidad: pero los que la tuuierẽ, haganlo, ſi quieren euitar gran confuſion. Y los que no ſaben hazer lo ſobredicho, depriendanlo, y exercitenſe enello: que ſin duda lo alcançarã. Quando todo el choro va cantando, y vno yerra: no le buelua el que tiene cargo el roſtro, y el que erro no ſe ria. Por que ſi buelue el roſtro es afrẽta, y lo otro que por mirar al que yerra primero: haze el mayor yerro en quitar los ojos del canto. Delo vno y delo otro tengo larga experiencia. Nũca pues deue el ſochantre apartar los ojos del libro: ſi quiere hazer ſu officio bien. Y penſando eſtar delãte de Dios, por quien el officio haze: trabajara de quitar toda occaſion de turbacion a ſus hermanos, y ſus faltas en tal lugar cubrira por el bien dela paz, y quietud del officio diuino. Sanct Auguſtin en ſu regla enel capitulo tercero dize. Enel oratorio ninguna coſa hagas, ſino aquello para lo que fue hecho, de adonde recibio el nombre, que es de orar: deſta manera, enel choro ninguna coſa ſe deue hazer, ſino aquello para lo qual fue ordenado que es para alabar a Dios. Sanct Hieronimo dize, que eſte nombre choro es nombre de vn inſtrumento muſical para cantar. Pues coſa que no ſea cantar, no ſe vſe en el choro. El auiſo quarto es cerca del cõpas. Lo principal que vn ſochantre auia de tener: es ſaber lleuar el compas, que ſea ſabio y honeſto. Enlos hymnos de proporciõ lleuã muchos en cada cõpas, cõpas y cõpaſſete: porque como entra en el compas vn breue y vn ſemibreue: al breue dan compas, y al ſemibreue medio. En otros hymnos que ay de tiempo de por medio: acaece en vn compas dar tres y quatro vezes con la mano. De forma, que los puntos ſon cõpas de ſu mano: pues que cada vno le haze abaxar la mano.

Algunos oluidados eſtar delãte de dios lleuã el compas ſobre el libro cõ vna vara, y los golpes ſe notan enla ygleſia. De las palmadas que otros dan: no quiero hablar. El que lleuare el cõpas en canto llano: no tiene neceſſidad, ſino leuãtar dos o tres vezes la mano, ſi quiſiere que vayan mas a prieſſa o mas de eſpacio que el cantor començo.

Eſto baſta para el que ſabe cantar: para el otro tanto le aprouechan dozientos palos: como vno. Si alguno lleuare compas con vara (lo qual no alabo) no lleue penſamiento lleuarlo con la mano. Viſto he regidor de choro, que lleuaua el cõpas con vna vara, y mirando ala punta dela dicha vara: el yua por vna parte, y todo el choro con el cõpas, y la vara ſeñalaua otro. El compas no vaya tan precipitado, que ſea confuſion: ni tan de eſpacio: que ſe pierda la deuocion. Nũca mude el cõpas de eſpacio en prieſſa, ni al contrario: ſino ſe ofreciere particular neceſſidad. No ſe que fundamẽto tienẽ algunos para dezir enla gloria de nueſtra ſeñora los verſos dela virgen de eſpacio: auiendo dicho los dela ſanctiſſima trinidad de prieſſa.

Si dezis que por deuocion se haze: mirad si es prudente. En ley de criança no cabe dar tanta honrra ala criatura, como al criador: y ellos le dan mas. Contra el artificio musical va mudar el cõpas tan espessamente. Suelen mudar los cantores el compas en medio de vna obra, o al cabo: que de cõpassete lo hazen proporcion. Esto es biẽ hecho: porque cantando, enciendense los cantores y apressuran tanto el cõpas, que parece mal, y para repararse, demanera que no parezca mal: mudan el compas, no de apressurado en tardio: sino de compassete, lo hazen proporcion. Esto es vsable, y muy bien hecho: pero vn mesmo compas que ya vaya de espacio, ya de priessa: no se vsara entre cantores. Nunca el compas ha de parar en canto llano para el de coro y hermosura dela musica, sino fuere ẽla clausula final, que es al fin de lo que cantã, o porque lo quecantã es tã prolixo: que se requiere hazer alguna clausula en medio para descansar, o resollar algun tanto. Esto aludiria, o pareceria alas partes, que hazen los cãtores en los motetes largos. En la psalmodia ha de parar el compas enla mediacion. El quinto auiso es acerca dela entonacion. Al entonar el sochantre no mire asu boz: porque seria cantar el solo. Entonara conforme alos mas que tiene enel choro. Mas entiẽdo en qualidad. El maestro de capilla que compusiesse en veynte y dos puntos, si los que tenia en su capilla no alcançauan mas de diez y nueue: locura seria. La causa porque el profundo musico Gomberth componia enmuchos pũtos: es porque tenia cãtãtes ẽsu capilla para alcançar mas. No menos locura seria la de el cantor, que teniendo diez bozes que le pueden sustentar entonando baxo: porque el no puede abaxar, toma el cãto para si solo. Luego razon es, que el vicario del choro mire alos que le puedẽ ayudar. Enla entonacion del organo pierdã algo desu derecho los cantores: porque todos digan vn mesmo modo. Mayormente seguarde esto en punto deorgano: sino quieren que el organo los heche fuera del canto. Sobre todo deuen mirar los cantores, que la psalmodia de todas las bisperas, y aũ maytines vaya ygual. No anden abaxando y subiendo las psalmos: que lastima mucho a los buenos oydos. Tengan por primor, quãdo en bisperas ay muchas oraciones: la primera se diga vn pũto mas alta, que las otras. El vltimo auiso sera señalar los errores, que cõmunmẽte en nuestros choros cometemos, y por tener enello largo vso: passamos (no sin dessabrimiento delos cantores) por ellos. Enel vltimo chyrie dela missa de requiem se comete vn gran yerro enel punto octauo: y es, que desde csolfaut hasta dlasolre es tono, y forman semitono. Si el punto puesto en bfa♮mi hiziessen mi facilmente podian dezir sol en dlasolre. Enel Te deum mudan siempre el tono. Porque enel verso Eterna fac, que esta en Ffaut graue: lo ponen en Gsolreut. De forma, que el vltimo pũto del verso Te ergo quesumus fenece ensu letra final, que es Elami, y començãdo el siguiente verso en Ffaut: auian de tomar vn semitono arriba, y toman vna tercera menor, que es mi sol. Porloqual viene a fenecer en la tecla negra de Ffaut: y auia de acabar en elami. El verso que se sigue luego, que comiença Saluum fac viene a fenecer en Ffaut, y no puede ser: porque quarto modo nũca haze clausula en Ffaut, aunque enel puede començar. Ha de acabar aquel verso (segũ el señala) en Elami. Todos los versos que acaban en Gsolreut y en alamire es conforme abuena composicion: porque en signos semejantes puede el quarto modo hazer clausula. Pero ningun verso puede venir en este modo quarto ahazer clausula en Ffaut: que seria mudar la intencion del dicho modo. En otras prouincias he visto mas versos del Te deum laudamus fenecer en Ffaut. Tẽgase lo sobredicho por error condenado en Musica. En vna alleluya delos martyres que dize Hec est vera fraternitas, enla palabra Christum conmunmente no se guarda el diatessaron, y hazen tritono. En vna conmunicanda delos confessores pontifices que dize Beatus seruus, enla palabra Supra hazen vn gran yerro: y es, que en la palabra Venerit el pũto que esta sobre la vltima sylaba es mi ẽ Ffaut: por causa del mi puesto en bfa♮mi, y en algunas partes lo puntaron mi en Elami, y hazenlo mi en Ffaut. Pues como desde el dicho punto de Ffaut hasta el que esta antes de Super omnia, que son diez y ocho puntos: este puntado vn punto abaxo de adõde auia de estar, y piensen que lo cantan como esta: quãdo vienẽ al pũto puesto en Gsolreut, que es Super omnia, hallan enlo puntado ser quarta, y auia de ser tercera. Haziendo la quarta, se subẽ vn punto. Examinẽ lo y hallaran por experiencia ser gran verdad lo que dicho tengo.

Enel libro tercero donde ſeñalo loslugares delas diuiſiones delos tonos: hallaran como ſe deue cancantar la dicha cõmunicanda. Enel hymno de cõpletas enla quareſma en algunas partes yerran el Amen: porque lo ſacan fuera de ſu final. Todo Amen delos hymnos ha de fenecer enel final de ſu hymno. En la letania andan ſubiendo, y abaxãdo muchas vezes el canto. Miren como eſta puntada: y aſſi la canten. En los modos quartos cõmũmente el fa de Ffaut hazen mi. En la ſequencia del modo tercero hazen vn notable yerro: que el mi de bfa♮mi hazen fa. En vn antiphona dela natiuidad de nueſtra ſeñora, que dize Regali, en la palabra Maria, vn pũto que eſta en alamire hazen fa, y ha de ſer mi. Quiero dezir, que deſde el punto que eſta antes en Gſol reut haſta el dicho punto de alamire es tono, y forman ſemitono. En vna antiphona delos martyres que dize Iſtorum eſt, en la palabra Regni, enel punto que eſta en bfa♮mi hazen fa, y ha de ſer mi: para guardar el diapente. En otra antiphona que dize Martyrum chorus, en la palabra Dominum en bfa♮mi ha de ſer fa, haziendo en Ffaut fa: y lo hazen mi. Señaladamẽte dixe ſi en Ffaut haziamos fa: porque ſi dezimos mi, bien eſta el mi de bfa♮mi. En caſo que hazemos mi en Ffaut auia de auer gran vigilancia para hazerlo tambien en bfa♮mi.

Muchas vezes acaece eſto, y por no mirar ſe pierden. Todas las vezes que hazen clauſula en Gſolreut, y para hazerla herimos primero ẽ Ffaut: tal punto ſera mi y no fa. Luego ſi antes de allegar aeſta clauſula alcãçare el canto en bfa♮mi, para complimiento del diateſſaron deuen hazer enel dicho bfa♮mi ♮quadrado. Eſto hallareys ẽ los verſos delos reſpõſos del octauo, y ẽlos chyries de nueſtra ſeñora: y ẽ el principio del Agnus de el doble menor. Los verſos de entre paſcua y paſcua, han de tener la mediacion enel Alleluya. En algunos hymnos de compas entero, algunas vezes no lo guardan: eſpecialmẽte ẽ Aue maris ſtella, del modo primero, y en Deus tuorum militum de vn martyr, y en otros muchos. Cõmunmente enlas lectiones que ſe cantã enel choro y refectorio no guardan el ordinario en dos coſas.

La primera en las pauſas, que han de hazer las cõtres puntos, conuiene aſaber con fa, ſol, re: y la hazemos con quatro ſol, fa, ſol, re. De forma, que llenamos por alamire las dichas lectiones, y el mouimiento primero en la clauſula auia de ſer tercera mayor, y hazen lo ſegunda. Y algunos de curioſos haziendo dos ſegundas ſuſtentan el punto dela vltima pueſto en Ffaut, y diziendo la ſol, fa: es tanto como ſi dixeſſen ſol, fa, mi. El ſegundo yerro es en los circunflexos, que hazen tantos: quantos puntos tiene vna pauſa, y no deuen hazer mas de vno alto, ſino fuere la pauſa larga, que ſuffre vno baxo, y otro alto, y deſpues la pauſa. Exemplo dela pauſa ſin circunflexo.

Conſolamini conſolamini popule meus:

dicit dominus deus veſter.

Todos los puntos que vuiere demas: ſean yguales. Quando quiera que cantaren dos, o mas antiphonas de vn meſmo modo, o tono vna en poſt de otra: no ſuban, o abaxen la ſegunda, porque cauſa grandiſſima diſſonãcia: excepto ſino vuiere cauſa particular, que ſea meneſter abaxar, o ſubir el canto. Enel antiphona que cantamos cada noche en completas dela limpia concepcion ſe haze vn punto fuera de ſu lugar, ſobre aquella palabra Donabit, que ha de ſer re en Dſolre (ſegun communmente eſta puntado) y lo hazen ſol en Gſolreut. Todos los reſponſos breues de las horas del dia ſe deuẽ cantar a compas. Donde menos guardan el compas ſon en los que traen alleluya, y es contra buena Muſica: por ſer compoſicion de cãto llano. Los verſos que dizen deſpues deſtos reſponſos breues, y en los noturnos, y deſpues delos hymnos en biſperas y laudes: tengan auiſo, que van por Ffaut, donde diremos fa. Concluyo eneſta materia con vn auiſo general, que en todo lo que cantaren vayan tan ſobre el auiſo, que no ſe paſſe pũto, ſeñal, claue, o guion: que no ſepan ciertamente como y porque fue pueſto. Eſpecialmẽte enlo que ſaben de memoria, lleuen mayor eſtudio: porque alli ſe ſuelen quedar los yerros (con deſcuydo que ſe ſabe) ſin ſer viſtos. Mucho ſe depriende poniẽdo atenciõ enlo que cantã. Los que ha veynte años que cantan el officio diuino, y no ſabẽ dezir vn alleluya, ni vn antiphona: no es ſino que les falta la atencion para las coſas de Dios.

Conclusion delas alabanças musicales. Capitu. xx.

MIrando la anchura y complimiento dela Musica: hallo vna diuina, otra humana, y la tercera prophana. Si queremos dezir ser la sciencia dela comprehension, que Dios desi mesmo tiene Musica diuina: muy aproposito hablariamos. Aquel entenderse Dios, y amarse comprehensiuamente: Musica es tan sublimada, que solos los oydos dela diuina sabiduria gozan de ella. Por tanto la iudicatura desta diuina Musica a solo Dios pertenece. El apostol dize alos romanos. O alteza delas riquezas dela sabiduria, y sciencia de Dios: quan incomprehensibles son tus juyzios. Grande ciertamente, dize el real propheta, es el señor, grande es su virtud, y enla sciēcia de el no ay limite, ni termino. En otra parte dize. Admirable es la sciēcia de Dios sobre mi, es tan grande y eleuada: que no podre preualecer para con mi ingenio comprehenderla. Musica mas que estrangera es esta, la qual los entendimientos humanos complidamēte no pueden entēder. No tan solamente los hombres para comprehender esta diuina Musica estan impoßibilitados: ē pero los Angeles mas altos del cielo, que son los seraphines. Quando el propheta vio a Dios aßētado en vn trono real, cercado de seraphines, que le estauan cantando: tenian el rostro cubierto con dos alas. Si daniel (el qual era muy familiar a Dios) no pudo suffrir la presencia del Angel, y cayo los ojos sobre la tierra: que marauilla, dize Chrisostomo, si los sanctos seraphines puestos en admiracion en presencia de Dios, no puedā mirar la magestad diuina: sino cubriendo la cabeça con dos alas. No ay tanta distancia ētre el Angel y daniel: quāta entre Dios y los seraphines. Como la criatura no puede comprehender la infinita claridad de Dios: cubrian los seraphines su haz, y vista con dos alas. Repugna pues, la criatura comprehender al criador. Solo el entendimiento diuino entiende comprehensiuamēte a Dios, y sola la voluntad diuina le ama: quanto es digno de ser amado. Pero aunque los sanctos angeles no puedan a Dios comprehender, ni gozar, o fruir, dela Musica dela eßencia diuina, dela manera que Dios della goza: no por ello dexā de cātar en sus alabāças diziendo. Sācto, sancto, sācto eres señor, Dios delos exercitos, llenos estan los cielos, y la tierra con tu gloria. Glorificando y y alabando continuamente a Dios, son perpetuos cantores dela diuina capilla: por lo qual quando Christo nascio, regozijados con el nueuo nascimiento de su señor: dierō el aluorada alos pastores diziendo. Gloria sea a Dios en las alturas. Dando eneste exemplo a los cantores, que cātan do en las alabanças diuinas: podra ser dicha nuestra Musica diuina. De forma, que no pudiendo tener la Musica diuina de comprehension: ternemos la de participacion, por ser dirigida y encaminada a Dios. Humana Musica es la que los hombres inuentaron en todos los instrumētos: porque ellos la hallaron, vsaron, conseruaron, y perfectionaron hasta el estado presente. Tubal hōbre fue, hijo de lamech: el qual inuēto la musica. Este fue padre, segun dize la scriptura, delos que cantauan y tañiā harpa y organos. Si queremos creer a Iosepho, Seth hijo de Adā fue muy docto en las artes liberales, y hizo escreuir la musica en dos colunas, vna de metal, y otra de barro. Aunque este hecho la historia scolastica lo atribuye a Tubal. Pudo ser, que ambos lo hiziessen. Eusebio dize que Chan hijo de Noe antes del diluuio augmēto, no solamēte la musica: mas todas las artes liberales, y las escriuio en catorze colūnas, siete de metal, y siete de barro. Todos estos de quien la scriptura sacra haze memoria, y otros muchos que despues vinieron, sanctos y nō sanctos, christianos, griegos, latinos, y gētiles: hōbres fueron. Luego la musica que tenemos hūmana es. Empero si a Dios la encaminamos, y a el tenemos (en lo que cantaremos, compusieremos, y tañeremos) por blanco: de musica humana la haremos diuina, por ser el fin de nuestra musica diuino. Que Dios se quiera seruir de musica, y de instrumentos musicales: los que han leydo en el primero libro delos Reyes enel capitulo decimo, y enel segundo, capitulo seys, y enel tercero, capitulo decimo y ē otras muchas partes dela sancta scriptura: seran dello ciertos. La yglesia catholica vsa organos, y otros instrumentos musicales, y canta musica llana, y de organo. Los sanctos Gregorio, Ambrosio, Ysidoro, Bernardo, y otros muchos la supierō, y cōpusierō. Alumbrados de dios, hizieron (no sin grande merecimiento suyo) el canto que oy tiene la sancta madre yglesia.

Alabamos por cierto a Dios enlos sanctos: quando enlas alabanças diuinas vsamos el canto, que ellos compusieron: y nos aprouechamos de la Musica, que escriuieron para el seruicio de dios. La Musica aunque sea cantada por los hombres, y por ellos compuesta: siendo guiada a dios puede ser dicha diuina por razon del fin. De la manera que la Musica humana siendo dirigida a dios, se llama diuina: assi los que vsaren mal dela dicha Musica (empleando la en obras del demonio, cumbidando, incitando a peccados, y gastando la en vsos prophanos) la hazen profana. Toma pues nuestra Musica renombre del fin (que a otras cosas suele poner nombre) que le queremos dar. Luego en mano del hombre esta, la Musica que es humana, hazerla diuina, o que se quede del todo humana, o venga a tanto abatimiento, que sea prophana. El lector que fuere sabio en Musica, y desseoso del seruicio de nuestro señor: leyendo mis libros sera occasionado de ser mas sabio, y de emplear su saber en el seruicio de Dios, que es digno de toda alabança: el qual enla tierra quiere ser seruido de Musica: como lo es enel cielo. Deudores somos a cantar el officio diuino, adelãtado nos tiene pagado nuestro clemẽtissimo dios: sepamos le seruir enlos officios que nos tiene encomendados: porque, por criados fieles nos recibira ẽ su eterna morada, donde seremos bienauenturados. Desta bienauenturãça dezia el real propheta. Bienauenturados son señor, los que moran en tu casa: alabarte han enlos siglos delos siglos. Amen.

Fin del libro primero.

Conclusion delas alabanças musicales. Capitu. xx.

MIrando la anchura y complimiento de la Musica: hallo vna diuina, otra humana, y la tercera prophana. Si queremos dezir ser la sciencia dela comprehension, que Dios desi mesmo tiene Musica diuina: muy aproposito hablariamos. Aquel entenderse Dios, y amarse comprehensiuamente: Musica es tan sublimada, que solos los oydos dela diuina sabiduria gozan de ella. Por tanto la iudicatura desta diuina Musica a solo Dios pertenece. El apostol dize alos romanos. O alteza delas riquezas dela sabiduria, y sciencia de Dios: quan incomprehensibles son tus juyzios. Grande ciertamente, dize el real propheta, es el señor, grande es su virtud, y enla sciēcia de el no ay limite, ni termino. En otra parte dize. Admirable es la sciēcia de Dios sobre mi, es tan grande y eleuada: que no podre preualecer para con mi ingenio comprehenderla. Musica mas que estrangera es esta, la qual los entendimientos humanos complidamēte no pueden entēder. No tan solamente los hombres para comprehender esta diuina Musica estan impossibilitados: ēpero los Angeles mas altos del cielo, que son los seraphines. Quando el propheta vio a Dios assētado en vn trono real, cercado de seraphines, que le estauan cantando: tenian el rostro cubierto con dos alas. Si daniel (el qual era muy familiar a Dios) no pudo suffrir la presencia del Angel, y cayo los ojos sobre la tierra: que marauilla, dize Chrisostomo, si los sanctos seraphines puestos en admiracion en presencia de Dios, no puedā mirar la magestad diuina: sino cubriendo la cabeça con dos alas. No ay tanta distancia ētre el Angel y daniel: quāta entre Dios y los seraphines. Como la criatura no puede comprehender la infinita claridad de Dios: cubrian los seraphines su haz, y vista con dos alas. Repugna pues, la criatura comprehender al criador. Solo el entendimiento diuino entiende comprehensiuamēte a Dios, y sola la voluntad diuina le ama: quanto es digno de ser amado. Pero aunque los sanctos angeles no puedan a Dios comprehender, ni gozar, o fruir, dela Musica dela essencia diuina, dela manera que Dios della goza: no por ello dexā de cātar en sus alabāças diziendo. Sācto, sancto, sācto eres señor, Dios delos exercitos, llenos estan los cielos, y la tierra con tu gloria. Glorificando y y alabando continuamente a Dios, son perpetuos cantores dela diuina capilla: por lo qual quando Christo nascio, regozijados con el nueuo nascimiento de su señor: dierō el alnorada alos pastores diziendo. Gloria sea a Dios en las alturas. Dando en esto exemplo a los cantores, que cātando en las alabanças diuinas: podra ser dicha nuestra Musica diuina. De forma, que no pudiendo tener la Musica diuina de comprehension: terne mos la de participacion, por ser dirigida y encaminada a Dios. Humana Musica es la que los hombres inuentaron en todos los instrumētos: porque ellos la hallaron, vsaron, conseruaron, y perfectionaron hasta el estado presente. Tubal hōbre fue, hijo de lamech: el qual inuētō la musica. Este fue padre, segun dize la scriptura, delos que cantauan y tañiā harpa y organos. Si queremos creer a Iosepho, Seth hijo de Adā fue muy docto en las artes liberales, y hizo escreuir la musica en dos colunas, vna de metal, y otra de barro. Aunque este hecho la historia scolastica lo atribuye a Tubal. Pudo ser, que ambos lo hiziessen. Eusebio dize que Chan hijo de Noe antes del diluuio augmēto, no solamēte la musica: mas todas las artes liberales, y las escriuio en catorze colūnas, siete de metal, y siete de barro. Todos estos de quien la scriptura sacra haze memoria, y otros muchos que despues vinieron, sanctos y no sanctos, christianos, griegos, latinos, y gētiles: hōbres fueron. Luego la musica que tenemos hūmana es. Empero si a Dios la encaminamos, y a el tenemos (en lo que cantaremos, compusieremos, y tañeremos) por blanco: de musica humana la haremos diuina, por ser el fin de nuestra musica diuino. Que Dios se quiera seruir de musica, y de instrumentos musicales: los que han leydo en el primero libro delos Reyes en el capitulo decimo, y en el segundo, capitulo seys, y en el tercero, capitulo decimo y ē otras muchas partes dela sancta scriptura: seran dello ciertos. La yglesia catholica vsa organos, y otros instrumentos musicales, y canta musica llana, y de organo. Los sanctos Gregorio, Ambrosio, Ysidoro, Bernardo, y otros muchos la supierō, y cōpusierō. Alumbrados de dios, hizieron (no sin grande merecimiento suyo) el canto que oy tiene la sancta madre yglesia.

Alabamos por cierto a Dios enlos sanctos: quando enlas alabanças diuinas vsamos el canto, que ellos compusieron:y nos aprouechamos de la Musica, que escriuieron para el seruicio de dios. La Musica aunque sea cantada por los hombres, y por ellos compuesta:siendo guiada a dios puede ser dicha diuina por razon del fin. De la manera que la Musica humana siendo dirigida a dios,se llama diuina:assi los que vsaren mal dela dicha Musica(empleandola en obras del demonio,cumbidando,incitando a peccados,y gastandola en vsos prophanos)la hazen profana. Toma pues nuestra Musica renombre del fin(que a otras cosas suele poner nombre)que le queremos dar. Luego en mano del hombre esta, la Musica que es humana, hazerla diuina, o que se quede del todo humana, o venga a tanto abatimiento, que sea prophana. El lector que fuere sabio en Musica,y desseoso del seruicio de nuestro señor:leyendo mis libros sera occasionado de ser mas sabio,y de emplear su saber en el seruicio de Dios, que es digno de toda alabança: el qual enla tierra quiere ser seruido de Musica:como lo es enel cielo. Deudores somos acantar el officio diuino, adelãtado nos tiene pagado nuestro clemẽtissimo dios: sepamos le seruir enlos officios que nos tiene encomendados:porque,por criados fieles nos recibira ẽ su eterna morada, donde seremos bienauenturados. Desta bienauenturãça dezia el real propheta. Bienauenturados son señor, los que moran en tu casa:alabarte han enlos siglos delos siglos. Amen.

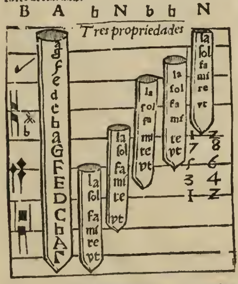
Fin del libro primero.

Comiença el libro ſegũdo de la declaracion delos inſtrumentos muſicales:enel qual ſe tracta introduciones en Muſica para los principiantes enella,conuiene a ſaber arte de canto llano cõ las entonaciones delos pſalmos en todos los modos, y otras coſas neceſſarias alos dichos principiantes, arte de canto de organo, y para entẽder el monachordio,y todo genero de vihuela: compueſto por el muy reuerẽdo padre fray Iuan Bermudo.

Argumento del libro ſegundo.

EN Eſte libro ſegundo pone el author los primeros rudimentos,y elemẽtos dela Muſica para los que han de ſaber cantar todo canto,y tañer inſtrumentos muſicales. Tracta la materia en primeros principios,y aſſi que da imperfecta:imitando a naturaleza,que comiença delo imperfecto, y acaba enlo perfecto. Pues lo que eneſte libro faltare el author :enel tercere lo hallareys copioſiſſimamente.

Enla figura infra ſcripta eſta abreuiada el arte de cãto llano,y enlos doze capitulos ſiguientes declarada.



Cinco deduciones. Los modos.

Delas letras y ſignos del canto llano. Ca. .i.

Las letras que en canto llano ſe hallan: ſon diez y ſeys,conuiene a ſaber Γ,A,♮,C,D,E,F,G,a,b,c,d,e,f,g,a. Por no ſalir delos limites de canto llano:ſolas eſtas letras pongo:las quales ſe puedẽ partir endos partes,en ocho graues y en ocho agudas. Son graues Γ,A,♮,C,D,E,F,G,y las agudas ſeran a,b,c,d,e.f,g,a. Todas eſtas letras ſon differentes enla figura de eſcreuir:como lo ſon enla Muſica. Enla figura hallareys las ſobredichas diez y ſeys letras debaxo la A. Con eſtas letras y con ſeys bozes ſe ordenã diez y ſeys ſignos:y ſõ los ſiguiẽtes. Γut, Are,♮mi,Cfaut,Dſolre,Elami,Ffaut,Gſolreut:alamire,bfa♮mi,cſolfaut,dlaſolre,elami,ffa,gſol,ala. Eſtos ſignos ſe diuiden en dos partes. los ocho en regla,y los ocho en eſpacio:ſegun en la figura ſe puede ver. Γut eſta en regla, Are en eſpacio,♮mi en regla,Cfaut en eſpacio,y aſſi de todos los demas. Todos los nones eſtã en regla, y los pares en eſpacio.

Delas bozes. Ca. ſegundo.

LAs bozes que el canto llano vſa:ſon ſeys, repetidas cinco vezes:las quales ſe ſiguen,ut, re,mi,fa,ſol,la:ſegun las podeys ver en cinco ca

ños dela figura ſuperior. Eſtas bozes ſe parten ē dos partes: las tres primeras ſon para ſubir, y las tres ſegundas para deſcendir. Seys ſignos ay, que tienen a vna boz: y ſon Γut, Are, ♮mi, ffa, gſol, y la. Ay otros ſeys ſignos que tienē a dos bozes: y ſon Cfaut, Dſolre, Elami, Ffaut, bfa♮mi, y elami agudo. Ay quatro ſignos que tienen a tres bozes: y ſon Gſolreut, alamire, cſolfaut, y dlaſol re. Vna boz con otra forma la conſonancia que ſe dize tono: excepto fa con mi y mi con fa que forman ſemitono menor. Eſte ſemitono tiene menos dela mitad del tono. Para entonar al principiāte enlas ſeys bozes del canto: es el exēplo ſiguiēte.

vt re mi fa ſol la:

la ſol fa mi re vt:

Mirad el ſigno en que comiença el canto, y ſi tiene vna boz: aquella tomareys. Y ſi tiene dos y abaxa el cāto: tomareys la primera del tal ſigno, y ſi ſube: tomareys la ſegunda. Algunas vezes en Ffaut no ſe guarda eſta regla: porque ſubiendo el canto no tomareys vt: ſino fa. Nunca en eſte ſigno ſe tomara vt: ſino quando en bfa♮mi auemos de hazer fa. Quando el ſigno tuuiere tres bozes: ſiempre es la ſegūda boz de bmol, ſiēdo las dos para ſubir. Y ſi las dos ſon para deſcendir: la primera es de bmol. Para los caſos particulares que eſta boz ſirue: adelante ſe dira. Luego cōmunmente eneſtos ſignos de tres bozes ternan cuenta con la boz primera y tercera, o cō las dos vltimas: haziendo cuenta, que ſon ſignos de dos bozes excluyendo eneſta conſideracion la boz de bmol.

Delas ſeñales que vſa el canto llano Capi. iii.

EN el canto llano vſamos ſeys ſeñales. La primera ſe llama claue, y ſon dos. Vna tiene tres puntos eneſta figura: y ſe llama cōmunmente claue de Ffaut. Otra claue tiene dos puntos, y ſe figura eneſta manera: la qual ſe dize de cſolfaut. Por eſtas dos claues ſe rige todo el canto llano. La linea en que eſtuuiere aſentada la primera claue, es Ffaut: y donde eſtuuiere la ſegūda claue, ſera cſolfaut. La ſegunda ſeñal es cinco reglas. Para mayor facilidad puſieron el cāto llano en cinco reglas: el qual ſolia tener vna. Suelē poner la claue cōmunmente enla regla de medio. La tercera ſeñal es los puntos: los quales inuētaron para ſubir y abaxar enel canto. Aunque cō diuerſas figuras en canto llano ſean ſeñalados: todos tienen vn meſmo valor, excepto el que tiene dos plicas, que vale dos compaſes. Plica llamo vn raſgo que deſciende del pūto. Vnas vezes eſta la plica ala mano derecha, y otras ala yzquierda del punto: pero ſiempre deſcendiente en canto llano. Es la quarta ſeñal vnas rayas pueſtas entre los puntos, y ſe llaman virgulas: las quales diuiden las partes. Entre virgula y virgula ſuele eſtar vna parte. La quinta ſe dize guion, y ſe pone en fin de todos los rēglones: la qual enſeña enque ſigno eſta el punto enel ſiguiente renglon. La vltima ſeñal es para ſaber quando haremos ♮quadrado, o bmol. Quando viene vn punto, que puede ſer la vna o la otra propriedad: quitaſſe toda duda con la ſeñal. La ſeñal de ♮quadrado ſe pone con eſta figura ✲: y la de bmol es vna b pequeña. Todas eſtas ſeys ſeñales hallareys enla figura ſuperior debaxo la. B.

De las deduciones y propriedades. Capitulo. iiii.

EN eſta arte breue de cāto llano ay cinco deduciones. El ſigno que tiene vt: es principio dela deducion, y todas ſeys bozes es la deducion. Cinco ſon los ſignos en canto llano, que tienen vt, conuiene a ſaber gamaut, Cfaut, Ffaut, Gſolreut, y cſolfaut: luego cinco ſon las deduciones. Cada vna delas ſobredichas deduciones ſe puſo enla figura en ſu caño: y debaxo dellas ay vn titulo que dize las cinco deduciones. Cantanſe eſtas deduciones por tres propriedades, que ſon ♮quadrado, natura, y bmol. Sobre la deduciō de ♮quadrado ſe puſo vna ♮quadrada, ſobre la deducion de natura vna. N, y ſobre la de bmol vna b pequeña. Debaxo deſtas letras, y ſobre los dichos caños ay vn titulo que dize las tres propriedades. Pues las bozes que contiene el caño primero y quarto ſe cantan por la primera y quarta deducion, y por la propriedad de ♮quadrado: las que

estan enel segundo y quinto caño son dela deducion segunda y quinta, y dela propriedad de natura: y las bozes que contiene el caño tercero, son dela tercera deducion, y dela propriedad de bmol. Esta deduciõ y propriedad no son al proprio cõstituidas por diuision de tono, y por esto quantos hablan en Musica: las ponen cõ las bozes de el genero diatonico, y natural. Este es el camino trillado de todos los musicos. Crean los principiantes en Musica, que hã tenido los musicos practicos grandes razones para poner estas bozes dela tercera deducion con las del genero diatonico, y algunas hallareys en mis libros. Especialmente enel libro tercero capitulo quarto.

Delas mutanças
Capitulo. v.

Todas las vezes que vn canto sale de seys bozes: ay necessidad de hazer mutança. No es mutança otra cosa: sino dexar vna boz, que no puede mas subir, o abaxar: y tomar otra enel mesmo signo, ygual enla entonacion: la qual es de otra deducion y propriedad. Luego la mutança es para subir, o abaxar de vna deducion y propriedad en otra. Quiero dezir, que las bozes dela mutança regular tres contrariedades tienen. La primera enla deducion, la segunda enla propriedad, y la tercera enel subir, o abaxar. Quando viniere mutança, que ambas bozes fuerẽ de vna propriedad, como puede acaecer en las bozes delas conjũctas: o ambas bozes fueren para subir, o abaxar assi como puede venir ayũtandose alguna boz de bmol en algunos delos signos que traẽ tres bozes: quiere Franchino, que la tal mutança se llame irregular. Tractamos pues enesta diffinicion de las mutanças regulares. La boz que en mutança aueys de tomar: enla sobredicha figura puede ser vista. Si vna boz de qualquier caño no puede subir o abaxar mas: tomareys la que esta en otro caño enderecho dela que lleuays, excluyendo cõmũmente la boz de bmol. Enlos signos de vna boz no ay mutança. Para los signos que tienẽ a dos bozes: tomad vn auiso. Si la boz primera de qualquier signo no pudiere mas subir: tomad la segunda boz del dicho signo. Y si la segunda no pudiere mas abaxar: tomareys la primera. Con los signos que tienen a tres bozes: tened cuenta cõ la boz primera, y tercera (siendo las dos para subir) y cõ las dos postreras (si tienen las dos para abaxar) con las quales guardareys el sobredicho auiso que di para los signos de dos bozes. Quando la mutança con boz de bmol se deue hazer: enel capitulo onze deste libro se tocara, y enel libro tercero capitulo quinze complidamẽte se declarara.

De las disiunctas
Capitulo. vj.

Las disiunctas en cãto llano son quatro, cõuiene a saber quinta, sexta, septima, y octaua. La quarta no es disiũcta: porque se puede hazer siempre con mutãça formal. Viniendo qual quiera delas quatro distãcias sin puntos intermedios, sino que trae el punto primero y el postrero es dicha disiuncta. No todas las vezes que vienẽ quinta y sexta enla forma ya dicha son disiunctas: sino aquellas, que la vna boz es de vna deducion: y la otra fuere de otra. Todas las vezes que estas dos distancias vinieren, y ambas bozes fuerẽ de vna mesma deducion, no seran disiunctas. La disiuncta es mutança virtual. Para saber hazer estas disiũctas facilmente: tomad el auiso presente. Puesto enla boz primera dela tal distancia ymaginad si vuiera puntos desde el dicho punto primero hasta el segundo: como hizierades aquellos puntos medios: y viendo con que boz venis a parar enel punto segundo dela distancia: tal boz tomareys enel dicho punto. Todo lo contenido eneste capitulo vereys enlos exemplos siguientes.

Quinta no disiuncta. Quinta disiuncta

Exemplo del auiso. Sexta no disiuncta

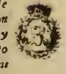
Sexta disiuncta. Exemplo del auiso.

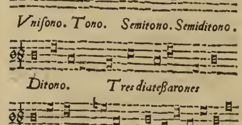
Septima. El modo de hazerla. Octauas

La primera quinta no es disjunta: porque no ſalio de vna deducion, que fue la ſegũda, y dela propriedad de natura. La ſegunda quinta es disjũcta porque cada vna delas bozes es de ſu deducion. La meſma conſyderacion ſe tenga entre la ſexta primera y ſegunda, porque la primera no es disjũcta, y la ſegunda lo es por la cauſa ſuperior. En eſta ſexta ſegunda el punto primero es fa y el ſegundo ſol. Enla diſtancia que ay entre eſtos dos puntos, ymaginad aver puntos (como yo los puſe enel exemplo dela dicha ſexta) y vereys que venis a dezir ſol enel punto ſegundo dela dicha disjuncta. Lo meſmo podeys ymaginar ẽlas dos vltimas disjunctas: las quales dos diſtancias ſiempre ſon disjũctas, en qualquier ſigno que començaren.

De las cõſonancias. Capitulo .vii.

LOs interualos que vſa el canto llano: ſon doze, y todos ſon ſimples: los nombres delosquales ſe ſiguẽ. Vniſono, ſemitono, tono, ſemiditono ditono, diateſſaron, diapente, exachordio menor, exachordio mayor, eptachordio menor, eptachordio mayor, y diapaſſon. Pocas vezes ſe halla tritono y ſemidiapente. Vniſono ſon dos puntos, o mas yguales en vn ſigno. Como el vniſono no ſiẽdo conſonancia, ſino principio, lo ponen conlas conſonancias: aſſi lo puſe yo ẽtre los interualos. Semitono es ſegũda menor y quiere dezir imperfecto tono: y es de fa a mi, o de mi a fa. Tono es ſegũda mayor, y cauſa ſe de vt a re, de re ami: de fa a ſol, y de ſol a la. Semiditono tiene vn tono y vn ſemitono, y ſe dize tercera menor. Hallaſe eſta diſtancia de re a fa, y de mi a ſol. Ditono ſe dize de dos tonos, y es dicha tercera mayor: laqual ſe forma del vt al mi: y de el fa haſta la. Diateſſarõ contiene dos tonos y vn ſemitono, y es dicha quarta menor, y ſon tres, re ſol, mi la, vt fa. Tritono contiene tres tonos, y es dicha quarta mayor. Eſta diſtancia ſe puede hallar deſde el fa de Ffaut haſta el mi de beſa♮mi. Semidiapente cõtiene dos tonos y dos ſemitonos y es dicha quinta imperfecta. Eſta diſtãcia ſe halla deſde el mi de ♮mi haſta Ffaut. Eſta quinta es menor que el tritono. Diapente contiene tres tonos y vn ſemitono, y es dicha quinta perfecta, y ſon quatro: re la, mi mi, fa fa, vt ſol. Exachordio menor contiene tres tonos y dos ſemitonos, y es dicha ſexta menor. Hallareys eſta diſtãcia deſde Elami a cſolfaut. Exachordio mayor contiene quatro tonos y vn ſemitono menor, y es dicha ſexta mayor. Eſta diſtancia hallareys deſde Cfaut haſta alamire. Eptachordio menor contiene quatro tonos y dos ſemitonos, y es dicha ſeptima menor. Deſde Dſolre haſta cſolfaut hallareys eſta diſtancia. Eptachordio mayor contiene cinco tonos y vn ſemitono, y es dicha ſeptima mayor. Deſde Cfaut haſta el mi de bſa♮mi ſe halla eſta diſtancia. Diapaſſon contiene cinco tonos y dos ſemitonos, y es dicha octaua perfecta. Eſta conſonancia ſe halla de letra ſemejante a ſu ſemejante: y ſon ſiepte re ſol, re la, mi la, mi mi, fa fa, vt fa, y vt ſol. Enlos exemplos ſiguientes hallareys todas las ſobredichas conſonancias, o diſtancias puntadas.





Vniſono. Tono. Semitono. Semiditono.

Ditono. Tres diateſſarones

Tritono. Semidiapentes. Quatro diapentes. Sextas. Septimas. Octaua.

Todas las octauas no punte: por ſer conſonãcia facil de entender. Con lo dicho, y con la que punte ſe entenderã las demas. El tritono y el ſemidiapente ſon diſtancias defendidas en canto llano, y mas el tritono: pues que los muſicos griegos puſieron vna cuerda nueua para remediar el tritono: y no la puſieron para euitar el ſemidiapente. Tengo parami que las vezes que ſe hallan eſtos dos interualos en canto llano: fue yerro de puntante. Los dichos dos interualos punte entre los de canto llano: no para ponerlos en cuenta, pues que al principio del capitulo los auia excluydo: ſino para que ſe guardaſſen dellos, teniendo noticia donde ſe pueden hallar.

Delos generos de Musica. Capitulo .viii.

QVatro generos ay de Musica eneste tiempo, cōuiene asaber diatonico, Chromatico Enarmonico, y Semichromatico. Este genero Semichromatico, es compuesto de eldiatonico y del chromatico, y es lo que ahora tañen y cantan en composicion. El genero diatonico auemos menester para el canto llano: y portanto este solo declarare. Procede este genero enel cāto llano por dos tonos y vn semitono, que es vna quarta meyor. Nunca hallareys vna quarta en qualquiera delas deduciones: queno tenga dos tonos y vn semitono. Prouad en qualquiera delos cinco caños dela sobredicha figura, y vereys ser verdad lo ya dicho. Diatonico quiere dezir genero que procede por dos tonos. En ninguna de las deduciones hallareys tres tonos vno en post de otro. Dos tonos ay de qualquier parte que comenceys la deducion: y el semitono en medio de quatro tonos. Y por esto es muy defendido el tritono enlos tres generos antiguos de Musica.

Dela diuision de los modos. Capitulo. ix.

LOs tonos, o modos son ocho: los quatro maestros, y los quatro discipulos. Todos los nones son maestros: y los pares discipulos. Vnos modos son regulares: y otros irregulares. Para ser el modo regular deue tener quatro cosas. La primera es el fenecimiento. En quatro letras fenecen estos ocho modos, conuiene asaber primero y segūdo en Dsolre, tercero y quarto en Elami, quinto y sexto en Ffaut, septimo y octauo en Gsolreut. Estos fenecimientos hallareys enla figura, señalados con vnos numeros: debaxo los quales ay vn titulo, que dize los modos. Hallamos mas en canto llano primero y segundo fenecer en alamire: pero son irregulares. Nos qui viuimus fenece en Gsolreut, y es segundo irregular. Los que fenecen en Cfaut: tienen errada la claue. La segunda es elambito, odistancia que pueden tener los modos. Cada vno delos modos para ser regular deue tener alomenos ocho puntos: y alomas diez. La tercera es la composicion. De vn diapasō se compone el modo primero: y de otro el segundo. Son pues differenciados los modos por el diapason que traen. La quarta es las clausulas. Por el lugar donde los modos traen las clausulas: son differenciados. El modo que todas estas quatro cosas trae: sera dicho regular. Pero sola vna que falte: sera llamado irregular. Demanera, que si vn modo primero feneciere en alamire, o no subiere ocho puntos desde su final: o subiere onze puntos, o tuuiere vn diapason del quarto modo, o hiziere clausula en Elami: sera llamado irregular. Sola la sobredicha diuision basta para los modos: mayormente para principiantes.

Del cognoscimiēto delos modos. Capitulo .x.

PVes que los tonos fenecen de dos en dos, visto el fenecimiēto de qualquiera dellos: ay duda, si sera maestro o discipulo. Para el cognoscimiento delo qual se noten dos reglas. La primera seruira para las antiphonas: y la segunda para todo lodemas. Mirad el fenecimiento de qualquier antiphona quantos pūtos ay hasta el principio dela sequencia. Si tuuiere tres o quatro pūtos, sera discipulo: y si cinco o seys, sera maestro. Para todo lo demas do otra regla. Mirado el final de qualquier canto: contad desde el dicho final arriba cinco puntos. Si sobre los dichos cinco trae mas pūtos, que abaxa del final: sera maestro Y si abaxa mas del final, que sube arriba de los sobredichos cinco: sera discipulo. Si arriba del final sube ocho puntos, y ninguno desciende: sera maestro perfecto. Si abaxa vno de su final, o sube otro arriba delos ocho: sera plusquamperfecto. Si arriba de su final sube cinco, y abaxa quatro: sera discipulo perfecto. Abaxādo vno mas delos quatro, o subiendo otro arriba de los cinco: sera plusquamperfecto. Si el maestro o discipulo no allegan alos ocho puntos sobredichos: seran modos imperfectos. No tan solamente se entiende lo sobredicho delos modos regulares enel final: pero tambien delos irregulares.

Quando cantaremos por bmol. Capitulo .xi.

ENel capitulo segundo y quinto dixe, que dela boz de bmol no se hiziesse cuenta: porque se

sana solamente en casos particulares. Veremos en este: quando se deue vsar. Los principiantes ē Musica sepan auer solo vn caso: donde se puede y cōuiene vsar la dicha boz. Nūca hagan bmol: sino fuere para complimiento y perfection de algun diapente, o de algun diatessaron. Todas las vezes que vinieren cinco puntos en la Musica: darles hemos tres tonos y vn semitono. Todas las vezes que vinieren quatro pūtos: darles hemos dos tonos y vn semitono. Esta regla comprehēde y abraça todos los ocho modos. Aunque sean quinto y sexto modos: no se deuen cātar por bmol sino conforme ala sobredicha regla. Pues si con la propriedad de ♮quadrado, o de natura no pudieren tener complimiento las dos sobredichas cōsonancias de diapente y de diatessaron: cumplase con la propriedad de bmol. Diapente llamo cinco puntos seguidos, o de salto: y diatessaron quatro puntos con las mesmas condiciones. Si juntamente viniere diapente y diatessaron: guardarse ha el diatessaron: excepto si el diapente no viniere primero, y fuere del modo. Si la sobredicha regla se diere a entender alos principiantes: es bastante para saber donde haran bmol.

De las cōjunctas o diuisiones de tono. Capitulo. xii.

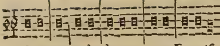
Esta materia pocas vezes es entēdida delos principiantes. De tal manera desseo abreuiarla: que todos la entiendan. El canto destas conjunctas es dicho fingido: porque fingen bozes donde el gamaut no las tiene. Aunque solamente suelē fingir el fa y el mi: tiene cada vna delas conjūctas seys bozes: como las deduciones. Algunas delas bozes delas cōjūctas salen del sitio y lugar del gamaut: como en la figura puesta en el libro tercero podeys ver. La conjuncta que el mi tuuiere fuera del gamaut: es de ♮quadrado, y si el fa sale: es dicha de bmol. Cinco conjūctas hallo en el cāto llano: tres de ♮quadrado: y dos de bmol. Las de ♮quadrado son primera, tercera y quarta: y las de bmol segunda y quinta. La primera tiene el mi entre Cfaut y Dsolre, la tercera entre Ffaut y Gsolreut, y la quarta entre csolfaut y dlasolre. La segunda tiene el fa entre Dsolre y Elami: y la quinta entre dlasolre y elami agudo. Enlos tres signos del gamaut que tienen fa: se suele poner vna señal de ♮quadrado (quādo es menester hazer conjuncta de ♮quadrado) para denotar alli no ser fa: sino mi, entre el fa donde esta puntado y el signo superior. Quando ay necessidad de hazer vna delas conjunctas de bmol: se deuia poner vna b pequeña en Elami, o en su octaua. Si se pudiē hallar otras conjunctas en canto llano, y todo lo que en este caso podeys dessear: me remito desde el capitulo diez y nueue hasta el veynte y tres del libro tercero.

De algunas cosas que el principiante deue saber cantar. Capitulo .xiii.

Primeramēte ha de saber cantar el ecclesiastico principiante el responso breue de completas: el qual se sigue.

In manus tu as domine Cōmendo spiritum meum. Redemisti nos do mi ne deus ve ri ta tis. Cōmendo. Gloria patri & fi li o & spiri tu i san cto. In ma nus Custodi nos domi ne vt pupillam o cu li.

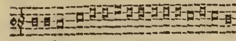
Por este verso vltimo se dizen los versos de bispras y maytines. Entiendo por versos, los que se dizen despues delos hymnos, y ēlos noturnos. Para las cōmemoraciones es el verso siguiente: y el segundo es del officio de defūtos, y delas tinieblas.



Ora pro nobis beate pater Francisce.

Co llocet e um dominus eum principibus.

El gloria patri infra pũtado es delos responsos breues con alleluya.



Gloria patri & filio et spiri tu i sancto.

De ciertos auisos

para entonar las psalmos. Ca. xiiii

TRes cosas ay que saber enesta materia, conuiene a saber principio dela entonaciõ, mediacion, y sequencia. Enel principio differẽ algunos modos, y otros conuienen: porque el primero, quarto, y sexto van por alamire: el tercero, quinto, y octauo por csolfaut: el segũdo por Ffaut, y el septimo por dlasolre. Tened memoria, que ay dos ternarios, y dos modos cada vno por si. En vna regla lo diremos claro. Por el signo donde esta el punto primero dela sequencia de cada vno delos modos: por alli va el psalmo. Mirad los primeros puntos delas sequencias: y hallareys la regla infalible. Esta regla es general para entonaciones solennes y simples de psalmos: los quales van por el punto primero delas sequencias, aunque al començar differen. Porque las entonaciones simples por el signo que van, comiençan: y no las solennes. Quando se deuẽ vsar las entonaciones solennes, y quando las simples: a la disposiciõ del cãtor queda. Los curiosos vsan las ẽtonaciones simples enlos psalmos de Dauid: y las solennes enlos canticos de Magnificat, Benedictus, y Nunc dimittis. Esta solennidad entiẽdo al principio del verso primero, y no a la mediaciõ: porque del principio vo hablãdo. Lo segundo que se deue mirar enla entonacion delos psalmos: es la mediacion. Donde el modo haze punto, que es medio del verso: llamo mediacion. En cada vno delos versos ay solo vn punto en lo romano. El punto baxo que algunos hazen antes dela mediacion del verso: es contra el ordinario romano. Vean el ordinario en el titulo de psalmodia, la vltima pausa: y entederan, que no se deue hazer. En la mediaciõ delos modos vnos son differentes, y otros semejantes.

Hazẽ los modos en vna de dos maneras la mediacion. Vnos la hazen enel pũto penultimo: losquales son primero, segundo, quinto, sexto, y octauo. Entre estos cinco modos vnos suben al dicho punto, como son segundo, quinto, y octauo: otros abaxan, y son primero y sexto. En todos estos modos subiran, o abaxaran en la mediacion enla sylaba antes dela postrera. Esto entiẽdo, si la dictiõ fuere de mas de vna sylaba, y si la dicha sylaba fuere longa, o sobre ella se hiziere el accento. Porque si fuere de vna sylaba: sobre ella subiran, aunque no abaxaran. Si en vno delos dichos modos entonasse este psalmo Laudate pueri dominũ: no subiria o abaxaria sobre el Mi dela diction Dominum, por ser breue: sino sobre Do que es antes: enla qual hazemos el accento. En qualquiera de los tres psalmos que suben enla mediacion, si vuiere diction griega, o hebrayca, que tenga el accento enlo vltima sylaba: sobre la dicha vltima subiran. Enestos dos casos en el mesmo signo dexaremos, que subimos: y no abaxaremos al signo, del qual salimos para subir. La sobredicha regla en canto concertado de fauordon, o contrapunto padece excepcion: porque boluerã con punto ligado al proprio signo dõde salieron. En los otros dos modos que abaxan enla mediacion: por ninguna causa quedara el vltimo punto baxo: sino, que siẽpre boluera asu proprio signo, por donde los psalmos se van cantando. Los otros tres modos (que son tercero, quarto, y septimo) ay grã dificultad de poner los en regla en la mediacion. Tienen estos tres modos por mediacion quatro puntos. Vnas vezes son menester quatro sylabas, otras vezes mas, y otras menos. Todas las vezes que la vltima dictiõ fuere griega, hebrea, que tuuiere el accento en la vltima, o fuere de vna sylaba: con tres sylabas se cumplira la mediacion enestos modos. El quarto terna quatro sylabas, si la penultima fuere longa: y si fuere breue, cinco. Esta mesma regla se guarde enel tercero, y septimo modos: excepto que por guardar el accento algunas vezes son menester seys. Enel final (que es la sequencia) todos tienẽ seys puntos. Alomenos para cada vno son menester seys sylabas: y segun vienen breues,

se van augmentando hasta nueue. Para estos finales y para todo lo dicho do vna regla general, De tal manera auemos de cantar: que guardemos el accento. En las mediaciones y finales delos psalmos nunca se suba sobre sylaba breue, o vltima: porque sera hazerla lõga. En el modo que ay mas yerros, es la mediacion del tercero y septimo: y en fin del septimo al subir del punto alto dela sequẽcia ay muchos mas. Las entonaciones delos psalmos se dizẽ en algunas partes mas por vso: que por arte. El errado en las entonaciones delos psalmos cria otro peor: y assi hã venido a parar en los grãdes errores, que vemos. El canto en muchas partes esta lleno de vicios, que si viniessen los sanctos que lo compusieron, y ordenaron las ẽtonaciones delos psalmos: no lo cognosceriã. Gran dolor es sentirlo, que en cosa tan graue, y ardua (como son cantar las alabanças diuinas, y especialmente entonar los psalmos) aya tantos yerros, y diuersidad, que cada yglesia tenga su modo en entonar los psalmos, y su canto distincto. No quieren guardar los preceptos y estatutos delos sanctos, y la Musica que compusieron: sino, que cada vno cãta como quiere. De adonde ha nascido esta diuersidad: sino dela ygnorancia: Esto reprehende (y con gran razon) el señor Iuan vicessimo secundo summo pontifice diziendo. Como tengamos vn señor, vna fe, y vn baptismo: quien no creera ser dios offendido grauemente con la discordia delos cantores?

De las entonaciones delos psalmos. Capitulo. xv.
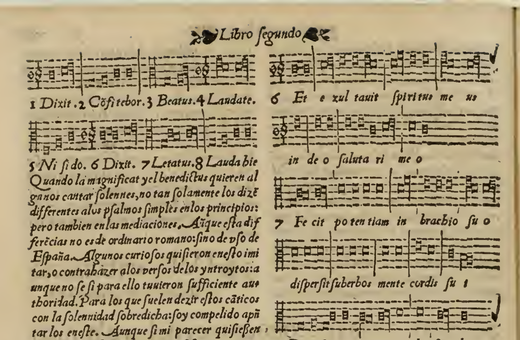
Siguense las entonaciones delos psalmos

1 Dixit domi nus do mino me o: se de a destris me is. 2 Laudate pueri dominum: laudate nomen domi ni. 3 Letatus sum in hi js que dicta sunt mi hi: indomum domini ibimus: 4 Quare fremuerunt gentes: & populi me di tati sunt in ani a. 5 Lauda hierusalem dominum lauda de um tu um si on 6 Laudate dominum omnes gentes: laudate e um omnes populi. 7 Deus de us meus: ad te de luce vi gi lo. 8 Deus de us meus: ad te de lu ce vi gi lo.

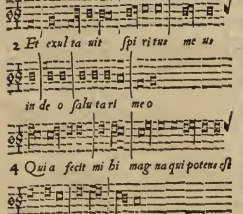
Vn modo ay irregular, y se canta en las dominicas alas bisperas, y es segundo: el qual se sigue.

In e xi tu isra el de egipto: do mus iacob de populo barbaro.

Las entonaciones de los psalmos solennes no differen de los simples, sino es en el principio: y por tanto no porne en las entonaciones de los solennes: mas de los principios, segun que se siguen por su orden, como en las entonaciones delos simples.



Quando la magnificat y el benedictus quieren algunos cantar solennes, no tan solamente los dizẽ differentes alos psalmos simples enlos principios: pero tambien en las mediaciones. Aũque esta differẽcias no es de ordinario romano: sino de vso de España. Algunos curiosos quisieron enesto imitar, o contrahazer alos versos delos yntroytos: aunque no se si para ello tuuieron sufficiente authoridad. Para los que suelen dezir estos cãticos con la solennidad sobredicha: soy compelido apũtar los eneste. Aunque si mi parecer quisiessen tomar (especialmente los que professaron rezar romano) no auian de cantar, sino lo contenido en el ordinario romano. Y porque los tres modos conuiene a saber primero, tercero, y quinto en la mediacion no differen delos psalmos solennes: no los porne aqui. Siguense las dichas entonaciones.

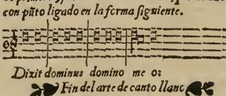


dispersit superbos mente cordis su i

8 Deposu it po ten tes de se de

& e xaltauit humiles

En el arçobispado de Toledo comiençan estos canticos solennes: como tienen puntados los versos delos yntroytos dela Missa. Algunos en nuestra familia vsan en las ferias y fiestas simples començar la Magnificat simple: pero esto no se puede hazer sino enel segundo, quinto, y octauo modos: y por tanto mejor seria, que el cantor siempre lo començasse solenne. Las sobredichas entonaciones (assi solennes como simples) son romanas: pero no differẽ delas seuillanas, sino enel modo primero y sexto enlas mediaciones, que abaxan con pũto ligado en la forma siguiente.



Fin del arte de canto llano

Comiença el arte de cãto de organo

Qu

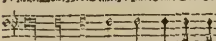
Que cosa es cãto de organo Capitulo.xvi.

EL Canto de organo, dize el musico Andrea, es desygualdad de figuras: y diuersa quantidad de señales. De dos cosas habla la presente diffinicion: de las quales en este breuemente tractare. Dize en la primera, que consiste el canto de organo en desygualdad de figuras, o puntos. A semejança dela grammatica que tiene vna sylaba breue, y otra longa para hazer harmonia en los versos: assi el canto de organo no tiene los puntos yguales para hazer buena Musica. Son desyguales los puntos, no solamente en las figuras: sino enel valor. Y para saber el valor de cada vno delos puntos: es la diuersidad de señales, que es lo segundo. En los dos capitulos siguientes tractare lo primero: y en todo el resto de el arte de canto de organo prosiguiere lo segundo.

De las figuras de canto de organo. Capitulo. xvii.

PAra la certidumbre de los cantãtes en diuersos tiempos, diuersas señales, o figuras han vsado los musicos. Los puntos, o figuras de canto de organo que en nuestros tiempos se vsan: son los siguientes

Maxi. Lon. Bre. Semi. Mini. Sem. Cor. Semi



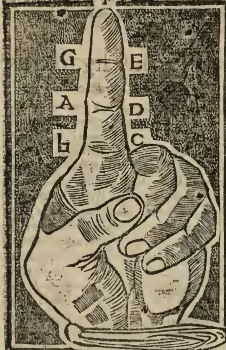
Los nombres que eneste tiempo tienẽ los sobredichos puntos son maxima, longo, breue, semibreue minima, seminima, corchea, y semicorchea. Ponẽ aestos puntos vnos puntillos, que se dizen de augmentacion. Todo puntillo vale la mitad del valor del punto en que esta puesto. Demanera, que puesto a vn longo vn puntillo, vale el tal pũtillo tanto como vn breue, y assi de todos los puntos. Todo puntillo de augmentacion con el punto en que esta puesto: haze solo vn punto. Si en el valor los tales puntos son dos: en la pronunciacion es solo vno. La maxima, minima, seminima, corchea, y semicorchea siempre suelen tener la figura arriba puesta. Estos puntos en sola vna forma se suelen puntar: pero no los otros tres, que son longo, breue, y semibreue, segun enel siguiente capitulo se puede ver.

De las ligaduras y pausas Capitulo.xviii.

PVeden los quatro puntos primeros ser ligados: y los otros quatro no se pueden poner en ligadura. La maxima no se puede ligar en cuerpo alphado: sino en quadrado. El longo, breue, y semibreue no tan solamente se pueden ligar en cuerpo quadrado: pero tambien en alphado. En los pũtos de ligadura dos cosas se deuen mirar: que entẽdidas, quedara declarada esta materia. La primera si traen plica: y la segunda si sube, o baxa la tal ligadura. Todo pũto que ala mano derecha trae plica ascẽdiente, o descendiẽte sera maxima, o longo, segun la quantidad y grandeza de el cuerpo. Todo punto que ala mano yzquierda trae la plica: o sera breue, o semibreue. Si la plica fuere descendiente, sera breue: y si es ascendiente, sera semibreue, el y el que con el tal punto viniere ligado: no teniendo consideracion, que la tal ligadura suba, o descienda. Si la ligadura sin plica sube, que el vltimo punto esta mas alto, que el primero: todos los puntos de la tal ligadura son breues. Si la ligadura desciende: el primero y el postrero seran longos: si el primero no tuuiere plica, o fuere la tal ligadura alpha. Porque a traer plica descendiente sera breue el primero: y si fuere alpha el segundo. Si la tal alpha trae plica: el primero puede ser breue, o semibreue: segun ya es dicho. Y si no trae plica: sera longo. Las pausas para principiantes son cinco conuiene a saber de longo, breue, semibreue, minima, seminima: las quales estan enel exemplo siguiente.

De longo. Breue. Semibre. Minima. Seminima

A imitacion de la mano que vsa el canto llano quise poner para el canto de organo otra: aunque differente, por ser los terminos differentes. En las siete letras musicales differentes me parecio practicar los signos de canto de organo: segun en el capitulo siguiente complidamẽte se declararas la qual declaracion se note.



De los signos que vsa el cãto de organo enlos instrumentos. Capitulo .xix.

EL arte de canto de organo segun que los instrumentos tienen necessidad se deue practicar en siepte letras y signos: las quales quedan puestas en vn dedo de la mano superior. Y para que tractemos tantos signos, quantos el monachordio deue tener: cõuiene dezir las dichas letras quatro vezes. Comiença el organo enla octaua de C fa ut, y deue allegar ala octaua arriba de bbfa ♮ mi sobre agudo. Dando quatro bueltas al dedo: quedaran los signos en figura spherica, o circular. Luego començara en C: y acabara en ♮ quadrada. Los instrumentos que por mi industria se hazen: tienen los veynte y ocho signos, aunque el organo de Baeça tiene veynte y nueue, segun algunos instrumentos vienen deflandes. Vn signo mas que el organo cõmun deuen tener: para que quede en buelta redonda. Estos signos delos instrumẽtos se parten en quatro partes, y son signos primeros, segundos, terceros, y quartos: la qual diuision guardan los organistas. Para dezir por que letra componemos, o en que letra el modo haze clausulas: diremos enla C primera, o segunda: y assi de todas las otras letras. Quantas bozes tiene cada vno delos signos enel organo: copiosamente se tractara enel libro quarto.

Del cõpas de canto de organo. Capitulo.xx.

EL canto de organo se dize canto mensurable: y para medirlo se inuento el compas. El cõpas es vn mouimiento successiuo enel canto, que guia la ygualdad dela medida. Tres maneras ay de cõpas. Vno se dize cõpas mayor, o entero: el qual vsan los doctos enla musica, y es necessario para la hermosura del contrapunto. El segundo se llama compas menor, o compasete: y es la mitad del compas entero. Por facilidad han inuentado este compasete los modernos: pero no es aprouado de los varones doctos. El compas tercero es dicho de proporcion: enel qual entran tres figuras contra dos en vn compas, o de otras muchas maneras.

Del tiempo perfecto. Capitulo.xxi

PAra saber todas las figuras que compases valẽ: fueron inuentadas ciertas señales ante puestas al canto, y son dichas modo, prolacion, o tiempo. Lo que al presente auemos menester: es el tiempo. Ay tiempo perfecto: el qual se scriue en la forma siguiente. O. algunas vezes tiene este tiempo vna virgula por medio, y es dicho tiempo perfecto de pormedio. Enel primero vale la maxima doze compases, y el longo seys, y el breue tres, y el semibreue vno, dos minimas en vn compas, quatro seminimas en vn compas, ocho corcheas en vn compas, y diez y seys semicorcheas en vn compas. Quando aeste tiempo le ponen la sobredicha virgula: pierdẽ todas las figuras la mitad del valor. Otras vezes aeste tiempo perfecto poniẽdo vn dos de guarismo, lo hazemos de pormedio: pero imperfecto: enel qual tienen las figuras el valor, que en el tiẽpo perfecto de pormedio: excepto en el breue. Porque el breue que enel tiempo sin numero era ternario: teniendo vn dos de guarismo: le haze ser binario. Este tiempo se vsa pocas vezes: las mas que viene es modo, y muy differente del dicho tiẽ-

po enlos compasetes segun puede ser visto en el libro tercero. Todos los sobredichos compases son largos. Si acompasete se cantassen: doblados compases auiamos de dar atodas las figuras.

Del tiempo imperfecto. Capitulo. xxij.

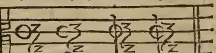
Vsase ahora otro tiempo, y es dicho imperfecto: el qual señalan conla figura siguiente. C. A este tiempo suelen algunos llamar Sicut iacet: porque no tiene perfection, ni alteracion: sino como el tiempo lo demanda son pronunciadas todas las figuras. Eneste tiempo vale la maxima ocho compases, el longo quatro, el breue dos, el semibreue vno, dos minimas en vn compas, quatro seminimas en vn compas, ocho corcheas en vn compas, y diez y seys semicorcheas en vn compas. A este tiempo suelē hechar vna virgula por medio: y llamase tiempo imperfecto depormedio. Valen eneste tal tiempo todas las figuras la mitad delo que solian valer, no teniendo virgula. Algunas vezes sin poner virgula al dicho tiempo: lo hazemos de pormedio con vn numero binario enesta figura. C 2. Las figuras eneste tiēpo tienen el mesmo valor: que en el tiempo imperfecto con virgula. Algunos cantores en España que estos tiempos depormedio cantan a compasete, dan alas figuras tantos compasetes, como si estuuiessen en tiempos enteros: excepto que en los tiempos depor medio va el compas mas apressurado. Voluntad es de cātores: aūque no se si lo fue del cōponedor. Paraque el canto vaya gracioso: sigua el cātante la voluntad del componedor. Lo sobredicho enlos dos capitulos superiores hallareys resumido, y abreuiado por numeros de guarismo enla tabla siguiente.

O	12	6	3	1	2	4	8	16
Φ	6	3	2	Ɨ	4	8	16	32
O2	6	3	1	Ɨ	4	8	16	32
C	8	4	2	1	2	4	8	15
₵	4	2	1	Ɨ	4	8	16	32
C2	4	2	1	Ɨ	4	8	16	32
siñ.								

Sobre los quatro puntos primeros dela sobredicha figura van quantos compases vale cada vno: y sobre los otros quatro va, quātos puntos entrā en vn compas. Quando la vnidad tiene vn rasgo por medio: significa ser medio el compas, y quando el dos lo tiene: dize valer compas y medio.

Delas proporciones. Capitulo. xxiij.

La proporcion que cōmunmente se vsa: es dicha sesquialtera, y es causada de tres ados. Si la proporcion se pone en tiempo entero, ahora sea perfecto o imperfecto: cantan tres minimas en vn compas. Si es puesta enel tiempo de pormedio perfecto, o imperfecto: vā tres semibreues en vn cōpas. La differencia que ay enesta proporcion puesta enel tiempo perfecto, o imperfecto: es la perfection y alteracion. Si se pone la dicha proporcion enel tiempo perfecto: el breue y su pausa es ternario, y el semibreue alterable, y si en tiempo imperfecto: no tiene perfection, ni alteracion. La manera de poner esta proporcion es la siguiente.



Que differencia ay entre modo, prolacion, y tiempo. Capitulo. xxiiij.

NO pequeña confusion causan entre principiantes las tres palabras sobredichas. Por no saber enque consisten el modo, prolacion, y tiempo: se confunden. Segun sentencia de doctos la maxima y longo se dizen modo. Y porque la maxima es mayor que el longo: ay modo mayor y menor. El breue es dicho tiempo: y el semibreue prolacion. Qualquier señal que se ātepone atodo el cāto de organo, con la qual es medido el valor delas figuras: es dicha tiempo. Si la tal señal fuere perfecta, el breue sera perfecto: y si fuere imperfecta, el breue sera imperfecto. Si al tiempo pusieren numero ternario, tiene virtud sobre la maxima y longo: y si fuere binario, tenerla ha sobre solo el longo. Algunas vezes el numero binario puesto al tiempo no significa modo: sino tiēpo de pormedio

imperfecto. En tal tiempo es el breue imperfecto: segũse puede ver en la figura superior. Si dentro del tiempo en todas las bozes pusieren vn puntillo: significa la prolacion perfecta, y haze al semibreue ser perfecto. Digo en todas las bozes: porque a ponerse en vna, no significaria prolaciõ sino augmentacion. En la prolaciõ valen tres minimas vn compas: y en la augmentacion vna.

Por quien suelen perder, o ganar los pũtos. Ca. xxv

Los valores de las señales que he tractado: algunas vezes son diminuydos, y otras acrecẽtados. Sepamos porque cosas se pueden diminuyr, y porque acrecentar. Lo primero se pueden diminuyr por color. Los puntos que nosotros hazemos negros: antiguamente fueron colorados. Por la color negra pierde el punto ternario, o perfecto la tercera parte de su valor: y si fuere figura imperfecta, perdera la quarta parte. Quando la mitad de la figura ternaria estuuiere negra, perdera la sexta parte: y si fuere figura imperfecta, perdera la octaua parte. Lo que cõmunmente pierden las figuras por la mutaciõ del color: es lo sobredicho, y esto basta saber el principiante. Suele perder la figura ternaria por la mẽnor que delante se le sigue. Siguese vn semibreue imperfecto al breue perfecto: causa el tal semibreue imperfection al breue. Todo punto ternario tãto pierde por ayũtarse al punto imperfecto: quanto valor tiene el imperfecto. Vna minima en prolaciõ perfecta haze imperfecto al semibreue: y vn semibreue en tiempo perfecto al breue: y vn breue en modo menor perfecto imperfectiona al lõgo, y vn longo en modo mayor perfecto imperfectiona ala maxima. Sola vna parte haze la sobredicha imperfection: y no muchas. Por tanto si dos semibreues en tiempo perfecto vienen despues de vn breue: el breue que daua en su perfectiõ: excepto si en medio delos dos semibreues no viniesse punto de diuision. Como este puntillo diuida los dos semibreues: haze quedar solo vn semibreue con el breue. En tal caso pierde el breue primero, y el segũdo que se sigue despues de los dos semibreues la tercera parte. En tal caso no solamente imperfectiona el punto que se sigue: sino el precedente. Aunque los puntos perfectos puedan recebir imperfection: pero no las passas delos tales puntos perfectos. Pueden recebir algunas figuras augmentaciõ, por ser alteradas. Altera figura se llama la que vale doblado de lo que auia de valer. Todas las vezes que en tiẽpo, prolacion, o modo perfecto vinieren dos cuerpos menores en medio de dos mayores sin punto de diuision: los mayores quedan perfectos, y el segũdo delos menores sera altera. Los cuerpos menores que dize esta regla son semibreues en comparaciõ de breues en tiempo perfecto: y minimas en comparacion de semibreues en prolacion perfecta: y breues en comparacion de longos en modo menor perfecto, y longos en comparacion de maximas en modo mayor perfecto. Todas las reglas delas alteras, y de las perfectiones se fundan en el numero ternario: el qual numero se ha siempre de complir enel modo, tiempo, y prolacion perfectos: segun lo auemos declarado.

Arte para entẽder el monachordio

Que deue saber el principiante para poner en el monochordio. Capitulo. xxvj.

Lo Primero que se requiere para que el discipulo sepa poner canto de organo con certidumbre enel monachordio, es estar cierto enel canto de organo. Requiere saberlo para entender los valores de las figuras en qualquier tiempo, o señal que estuuieren, para saber lleuar el compas, y para cognoscer en que consonancias dan todos los puntos. Lo segundo aprienda buenas manos: lo qual grangee de buenos tañedores. Los que deprienden al principio de remendones: toda su vida quedan con mal ayre. Pues mas vale dar dineros doblados alos buenos tañedores: que deprẽder graciosamẽte de barbaros. En cinco o seys meses aprended las manos. Entiendo tener manos en este caso, que sepa con que dedos ha de tomar todas las consonancias, y cõque dedos ha de subir y abaxar, y con quales ha de redoblar, y en que teclas, quantas maneras ay de

redobles, y ſaberlos exercitar. Porque todas eſtas coſas en otra parte tengo eſcriptas, y los maeſtros las enſeñarā con mayor facilidad: no las tractare eneſte por extenſo. Es meneſter lo tercero ſaber elegir la Muſica que deuen poner. El que tañedor deſſea ſer: no pōga Muſica golpeada, que es peſadūbre de ley vieja: ſino la que ſe vſa eneſte tiēpo. Y ſi mudado el tiēpo, ſe mudare la muſica: aquella ponga, que los muſicos aprouaren por buena.

De la intelligēcia del monachordio cōmun. Ca. xxvii

TEngo por coſa impoſſible ſer vno cōſumado tañedor: ſin tener noticia complida, y cierta intelligencia del monachordio. Para lo qual es de notar, que el monachordio que en nueſtro tiēpo vſamos contiene dos generos de Muſica: vno es dicho diatonico, y otro chromatico. Todas las teclas blancas ſon del genero diatonico y las negras del chromatico. Cuento entre las teclas blancas las dos primeras negras del monachordio cōmun: porque ſon del genero diatonico, y tienen officio de blancas. Tiene el monachordio cōmun veynte y ſiete teclas del genero diatonico: y quinze del chromatico. Luego contiene quarēta y dos teclas. Comiēça el gamaut enla tercera tecla blāca y vaſeguido por las teclas blancas haſta allegar a ela. El fa de bfa♮mi agudo y ſobre agudo (aunque eſta encerrado enla mano comun) es tecla negra, y es la poſtrera delas tres negras que eſtan junctas. Tiene mas eſte monachordio tres teclas blancas y dos negras enla parte ſuperior, y quatro del genero diatonico enla parte inferior. Cōtad deſde Are (que es la quarta tecla blāca) y hallareys tres octauas haſta la vltima tecla. Cada vna deſtas tres octauas tiene cinco teclas negras: las tres ſon de ♮quadrado, y las dos de b mol. Todas las que eſtan inferiores al mi natural ſon bmol, y las que eſtā ſuperiores al fa natural, ſon ♮quadrado. Por eſta regla entendereys todas las teclas negras: excepto la que eſta entre Gſolreut y alamire, que auia de ſer fa por el mi que tiene alamire, y es mi enel monachordio commun, y por conſiguiente es ♮quadrado. Toda tecla negra de bmol es fa: y la de ♮quadrado es mi. Todo ſemitono menor de teclas blancas eſta acompañado de dos mayores de teclas negras, vno ala parte inferior, y otro ala ſuperior. Toda tecla negra que es mi, no puede ſer fa: y toda la que fuere fa, no puede ſer mi. Por eſta regla entendereys que modos ſe pueden, o no ſe puedē tañer por qualquiera delos ſignos. Tomando qualquier diapaſſon delos modos, y començando a formarlo en vn ſigno: ſi el fa del diapaſſon viene a tecla negra que es mi, o el mi del diapaſſon viniere a tecla negra que es fa: por el tal ſigno no ſe puede tañer aquel modo. La primera tecla negra delas quinze del genero chromatico es fa, y la ſegunda mi, y por eſte orden proceden haſta en fin de el juego del monachordio. En eſta cuēta no entra la tecla negra que eſta ētre Gſolreut y alamire, la qual enel monachordio cōmū ſiempre es mi. Primera tecla llamo: ala que eſta entre Are y ♮mi. Diverſas reglas eneſte capitulo declaran vna coſa, que es ſaber que tecla negra es fa, y qual mi. Todo lo ſobredicho ſe entiende en los inſtrumentos haſta ahora hechos: porque los que yo hago otra coſa es, y otras reglas ſon meneſter, y ſe hallaran enel tractado ſexto del ſexto libro.

Delos modos naturales y accidentales. Ca. xxviij.

AY quatro differencias de modos, ſegun practica cōmun en canto de organo, conuiene a ſaber primero, quarto, ſexto, y octauo. No hagan differencia los principiantes entre primero y ſegundo, ni entre quarto y tercero, ni entre ſexto y quinto, ni entre octauo y ſeptimo: pues que tienen vn meſmo final, quaſi las meſmas clauſulas, y entre tañedores aſſi ſe practica: porque pocas vezes componen ſegūdo, tercero, quinto, o ſeptimo. Los aprouechantes hallaran en mis libros en que differen, no tan ſolamente el primero del quarto: pero el primero del ſegundo. Los dichos quatro modos naturalmente tañidos tienē quatro finales primero fenece en Dſolre, quarto en Elami, ſexto en Ffaut, y octauo en Gſolreut. Eſtos quatro modos (que fenecē en los ſobredichos finales) ſon llamados naturales. Todos los modos, que fuera delas ſobredichas quatro letras feneſcieren: ſeran dichos accidentales: los quales pueden fenecer arriba, o abaxo de ſu final natural. Arriba puedē fenecer vn tono, vn diateſſaron, o vn diapente, Todos los modos que feneciere la dicha ſegūda

arriba de su final: tienen dos teclas negras de ♮ quadrado, vna entre Ffaut y Gsolreut, y otra entre csolfaut y dlasolre. Los modos que fenecierē vna quarta arriba de su final natural: ternan el fa de bfa♮mi, que es tecla negra de bmol. Todos los modos que fenecierē vna quinta arriba: ternā vna tecla negra de ♮quadrado, y sera la de entre Ffaut y Gsolreut. Todas las vezes que hablo de vna tecla negra: se entiēda de todas sus octauas. Ningun modo accidental se puede tañer tercera arriba de su final: abora sea tercera mayor o menor. Si abaxo de su final fenecieren los modos vna quinta (que es diapente de tres tonos y vn semitono) tienen las teclas negras que teniā, los que fenecieron quarta arriba. Y si fenecieren quarta abaxo de su final natural: ternan las teclas que tienen ios que fenecē quinta arriba. Pueden fenecer todos los modos vn tono y vn semiditono abaxo de su final. Si fenecieren vn tono abaxo: ternā dos teclas negras, que forman fa: las quales estā entre Dsolre y Elami, y entre alamire y el mi de bfa♮mi. Si fenecieren tercera menor abaxo de su final todos ternan las tres teclas negras, que forman mi. Estas son las que estan entre Cfaut y Dsolre, entre Ffaut y gsolreut, y entre gsolreut y alamire. Assi que, cada vno de los modos se puede tañer por todos los signos: excepto tercera arriba de su final.

De dos señales para los modos accidentales. Capitulo .xxix.

Para saber que puntos se han de poner en teclas negras: se vsan las señales de ♮quadrado y bmol. La señal de ♮quadrado sirue a las teclas que forman mi: y la de bmol a las que forman fa. De siepte letras differentes en la mano: en las dos (que son D y A) no se puede poner señal, y ēlas otras tres (que son C, F, G) se puede poner la de ♮quadrado, y en las dos, que son E y ♮, la de bemol. Esto entiendo en lo puntado para tañer en el organo que se vsa eneste tiempo: porque en lo puntado para cantar, o para tañer en mis instrumentos: mas señales son menester. La señal de ♮quadrado haze al punto que la tiene, que lo pongan en el monachordio en la tecla negra arriba de dō de puntado lo vemos: y la de bmol dize ponerse abaxo. Quātas teclas negras damos a vn modo accidental: tantas blancas auemos de dexar. Si la tecla negra es fa: guardar nos hemos de la blanca que delante tiene, la qual es mi. Pero si la tecla negra es mi: guardar nos hemos de la blanca que atras queda, la qual es fa. Estas teclas blancas generalmente defendidas en los modos, o tonos accidentales: se toman en casos particulares. En los casos particulares que siruen las teclas negras ē los modos naturales: en estos mesmos sirue las blācas defendidas en los modos accidētales. En el libro quarto ay regla particular para lo vno, y para lo otro. Sobre acuerdo, y con estudio de hombres doctissimos fue este repartimiento hecho, que los puntos en los dos signos puestos no se puedan mudar, y los dos se puedan abaxar, y los tres subir a teclas negras. El que quisiere entender y conseruar en la memoria esta materia: note las reglas siguientes. Los modos son differenciados por el lugar donde traen el semitono. Si a vn modo le faltasse el mi o el fa: no podia ser cognoscido. De necessidad se requieren las dichas dos bozes para el cognoscimiento de los modos, y por el lugar enque las traen: seran cognoscidos. Los modos naturales tienen estas dos bozes en vnos mesmos signos, y por fenecer ellos en diuersos signos: queda el lugar del semitono diuerso. El modo primero tiene mi en Elami y en bfa♮mi: y el fa en Ffaut y en csolfaut. Pues todos los otros modos naturales tienen las sobredichas bozes en los mesmos signos. El quarto modo trae los semitonos del diapasson en el primero y quinto grado, o lugar: y porque el modo primero fenece vn grado abaxo que el quarto: trae el vn semitono enel segundo grado, y el otro enel sexto. Desta manera segun traen los modos naturales mas baxos, o altos los finales: assi traen differentes los lugares de los semitonos. Pues que todos los modos tienen vnos mesmos signos para formar los dos semitonos: todos los modos que se abaxaren, o subieren en vna mesma distancia: ternan en vnos mesmos signos el mi y el fa, y ternan todos vnas mesmas señales en vnos signos.

De algunos auisos

Capitulo. xxx.

PORque ay muchos generos de vihuela: solamente trastare dela que cõmũmente es dicha vihuela, de guitarra, y de bandurria, y rabel, por el orden aqui puestas. El tañedor de vihuela deue estar auisado, que si en breue tiempo quisiere entender este instrumento, y presto cifrar para el, y para los otros instrumentos: no entre enla inteligencia, o declaracion de ellos: hasta que sepa biẽ todo lo que se requiere, y es menester saber para el aprouechamiento en estos instrumentos. Deprienda el que tañedor dessea ser a tomar la vihuela hermosamente, a hollarlos trastes graciosamente, aprouecho dela Musica, y descãso delos dedos, quanto desuiado delos trastes ha de hollar, y quanto ha de apretar el dedo, y finalmente otras cosas que departe la mano yzquierda se requieren. Es menester depreder el dedillo y los dos dedos: porque para vnos passos es menester el vno, y para otros el otro. Deprẽded si aueys de redoblar en tono, o semitono: porque va mucho en ello. Sobre todo aprended en que cuerda aueys de poner los puntos. Como la vihuela tẽga muchos vnisonos, y se pueda poner el punto en muchas partes: ay necessidad de saber donde se porna que sea mejor para el prouecho dela Musica, y descanso dela mano. Quiero dezir, que de tal manera pongays el punto en vna cuerda: que la tal cuerda no la occupeys con otro punto (si possible fuere) hasta que passe el valor de el punto primero. Esto se guarde especialmente en los puntos syncopados de clausulas. La causa de esto es: porque si da la consonancia enel golpe primero, y leuantã luego el dedo de el punto syncopado: no se entendera la falsa delas clausulas: la qual falsa entendida, da gran ser ala composicion dela Musica de este tiempo. Por concluyr ẽ breue digo, que trabaje el tañedor de ser enseñado en todos los primores que ay en la mano derecha, y siniestra para tener buenas manos. Entre tanto que le enseñan estas buenas manos: depriẽda el Γut are, deducciones, y claues: y tan cierto este en todos los pũtos: que en viendo qualquier cosa puntada, facil y ciertamente sepa donde esta en la mano qualquiera delos puntos. Ha de saber mas las señales, que pu se en este libro segundo capitulo veynte y vno, y veynte y dos, y los valores delos puntos que en ellas se ponen: porque son menester para el cõpas. Si sabe cantar canto de organo, para saber lleuar el compas en lo que tañere: gran prouecho le seria. Deue saber las letras de guarismo: para entender y hazer las cifras dela vihuela. A mi parecer con estas pocas cosas que sepa: puede luego estudiar este libro y el quarto, y començar a cifrar. Primero se exercite enlos instrumentos cõmunes de vihuela, guitarra, bandurria, y rabel: y despues enlos possibles, o destẽplados. Si el tañedor guardare el orden sobredicho en deprender: vera quanto aprouechara en estos instrumentos en breue tiempo. El que tuuiere necessidad de mayor informacion: vea el prologo general de toda la obra, y otros auisos que en diuersas partes enestos libros hallara, specialmente en el libro quarto: donde de proposito trasto la presente materia. Sobre todas las cosas al lector suplico, que no se determine a juzgar hasta que aya leydo y entendido mis libros. Y despues de todo entẽdido: cognoscera auer dicho todo lo que cae debaxo de arte.

En que consonancia estan las cuerdas dela vihuela

Capitulo. xxxi.

LA vihuela cõmun tiene seys ordenes de cuerdas: las quales se llaman sexta, quinta, quarta, tercera, segunda, y prima. Esta vihuela en vazio, sin hollar traste alguno tiene desde la sexta hasta la prima vna quinzena, que son dos diapassones, o dos octauas. Quisieron con la vihuela imitar los instrumentos antiguos de tecla: los quales teniã la dicha quinzena. La sobredicha quinzena ẽla vihuela se ordena enla manera siguiẽte. Desde la cuerda sexta hasta la quinta ay vn diatessaron, que es vna quarta de dos tonos y vn semitono, y los dos tonos contienen quatro semitonos. De forma, que toda la distancia dela sexta a la quinta tiene cinco semitonos. Esta mesma distãcia hallareys ẽtoda la vihuela desde vna cuerda inferior a la otra mas cercana superior: excepto desde la quarta cuerda ala tercera, que ay vn ditono, que es tercera mayor: la qual consonancia tiene quatro semitonos. Pues desde la quinta cuerda ala quarta, desde la tercera ala segunda, y

deſde la ſegunda ala prima ay vn diateſſaron: como lo ay deſde la ſexta ala quinta. Quando digo enla vihuela ſemitono: no declaro mayor, o menor: incantable, o cantable: porque todos ſon cantables enel dicho inſtrumento ſegun la cuenta cõmun, y adelante ſe vera complidamẽte: el qual primor no tiene otro inſtrumento de los viejos. Las cuerdas que tienẽ enla vihuela el lugar mas alto: ſon llamadas con mayor numero, y ſon mas baxas enla muſica. Demanera, que la ſexta eſta mas alta enel ſitio dela vihuela, que la quinta: y es mas baxa en la entonacion, que la dicha quinta. La ſobre dicha quinta tiene ẽla vihuela el lugar mas alto, que la quarta: y la quarta es mas alta en la Muſica, que la quinta. En eſta manera procedẽ todas las ſeys cuerdas. Eſte es el temple conmun que en Eſpaña ſe vſa: pero en cifras de Ytalia auemos viſto otro. Suben la tercera cuerda vn ſemitono, quedandoſe todas las demas enel tẽple que eſtauan. Ay pues eneſte temple deſde la tercera ala ſegunda vna tercera mayor. De forma, que la diſtancia que enla vihuela cõmun ay deſde la quarta ala tercera: ay eneſta deſde la tercera ala ſegũda. Y la diſtancia que enla cõmun ay deſde la tercera ala ſegunda: ay eneſta deſde la quarta a la tercera. Eſte temple es bueno para el modo que dizen ſexto: porque da muchos golpes en vazio en la dicha tercera, y es el fa de bfa♮mi. Ya ſabẽ los tañedores, que el golpe en vazio es mas deſcanſado, y muchas vezes mas cierto. En cifras de el notable muſico Guzman hallareys vna vihuela de ſiepte ordenes. Eſta ſolia vſar para muſica, que andaua en muchos puntos. Ponia otra prima arriba dela que tiene la vihuela: la qual eſtaua vn diateſſaron ſobre la dicha prima. Eſtos ſon los tẽples de vihuela, que en Eſpaña auemos viſto. Como eſtos ſe han vſado: ſe pueden vſar quantos el curioſo tañedor quiſiere. Yo pongo vna vihuela de ſiepte ordenes: pero queda en la diſtancia dela vihuela conmun de ſeys ordenes.

Dela diſtãcia que tiene la guitarra y bandurria. Capitulo.xxxij.

LA guitarra cõmun tiene quatro ordenes de cuerdas: las quales cuerdas ſe pueden llamar quarta, tercera, ſegũda, y prima. Eſta guitarra tiene cõmunmente dos temples. Vno ſe llama a los nueuos: y otro alos viejos. La guitarra alos nueuos tiene en vazio vna nouena mayor: y ordenaſe enla manera ſiguiente. Deſde vna cuerda a otra ay vn diateſſaron, que es vna quarta: excepto deſde la tercera ala ſegunda que ay vna tercera mayor. No es otra coſa eſta guitarra: ſino vna vihuela quitada la ſexta y la prima. Luego deſde la quarta dela guitarra haſta la tercera, y deſde la ſegunda ala prima ay vn diateſſaron: y deſde la tercera ala ſegunda ay vn ditono. El temple de la guitarra alos viejos no diffiere de eſta a los nueuos: ſino que la quarta cuerda ſuelen abaxar vn tono. Auia deſde la quarta ala tercera alos nueuos vn diateſſaron: y alos viejos ay vn diapente, que es quinta perfecta. Pues queda eſta guitarra alos viejos vna dezena mayor. Eſte tẽple mas es para romãces viejos, y Muſica golpeada: que para Muſica de el tiempo. El que vuiere de cifrar para guitarra buena Muſica: ſea enel temple de los nueuos. Guitarra auemos viſto en Eſpaña de cinco ordenes de cuerdas. En eſte inſtrumento ſe puede poner la ſobre dicha quinta cuerda: para la Muſica que anduuiere en diez y ſiepte puntos, o en mas. Facilmente eſta Muſica ſe puede tañer en guitarra: ſi le ponen otra cuerda, que eſte ſobre la prima vn diateſſaron. El ambito, o diſtancia dela bandurria en vazio es vna octaua. Tiene eſte inſtrumento tres cuerdas: y ſe pueden llamar tercera, ſegunda, y prima. Tambien tiene eſte inſtrumento otros dos temples. El vno es conmun: y el otro particular. El temple cõmun es, que deſde la cuerda tercera haſta la ſegũda ay vn diateſſaron: y deſde la dicha ſegũda haſta la prima contiene vn diapente. Eſte temple parece ſer antiguo: porque pone por fundamento el diateſſaron, ſegun que enel tiempo antiguo ſe vſaua. Por lo qual algunos tañedores ſuben la cuerda ſegunda vn tono mas, y viene el diapente a la parte inferior: y el diateſſaron ala ſuperior. En eſte temple mas puntos hallaran en vazio: que en el temple primero. Dixe el primero ſer antiguo: porque haze gran caſo del diateſſaron, poniendo lo por fundamento en eſte inſtrumento. El temple ſegundo es mas aproposito dela Muſica del tiẽpo preſente. Los temples delos inſtrumentos deuẽ ſeruir a la Muſica, y como la muſica ſe mudare: ſe deuian mudar los temples delos inſtrumentos.

De formar las distācias enestos instrumētos. Ca. xxxiij.

De vn traste a otro se forma el semitono mi fa:en dos vn tono,vt re:en tres vn semiditono,que es tercera menor,ē quatro vn ditono, que es tercera mayor, en cinco vn diatessaron,en seys vna quarta mayor,que se llama tritono,en siepte se forma el diapēte,que es quinta perfecta,la sexta menor en ocho trastes,y la mayor en nueue,la septima menor en diez,y la septima mayor en onze: el diapasson,que es la octaua en doze trastes. Para declaracion de lo sobredicho es de notar, que el officio delas teclas en el monachordio es el delos trastes en la vihuela. De la manera que con las teclas formamos todas las consonancias en el organo:assi con los trastes en la vihuela. Es mas de saber,que vna boz con otra propinqua forma tono:excepto fa con mi y mi con fa que es semitono. Luego vt re,re mi,fa sol,y sol la son tonos. Formays enel monachordio vn semitono:ninguna tecla dexareys en medio para la tal formacion. Si en vazio heris vna cuerda,y quereys formar vn semitono:aueys de hollar luego enel traste primero. Si quereys formar el dicho semitono, y teneys hollado en vn traste:si el semitono sube (que es mi fa)subireys vn traste,arriba del que estays:y si el semitono es descindiendo(que dize fa mi)abaxareys al traste siguiente. Notad,que la cejuela dela vihuela tiene officio de traste. Dela manera que la cuerda en vazio forma la boz sobre la cejuela:assi hollando la tal cuerda forma en el traste la boz. Para formar vn tono siempre dexareys vn traste en medio. Tomad vna regla general para formar todas las consonancias enla vihuela:y sera declarar cō ella todo lo ya dicho en este capitulo. Contad quantos semitonos tiene la consonancia,que formar quereys:y vn traste menos dexareys en la formacion dela dicha consonancia. Tomad vn diatessaron,y contandolos semitonos que tiene,hallareys ser cinco. Pues para formar esta consonancia dexareys quatro trastes en medio. En esta cuēta no entra el traste de adō de partis,ni el que aueys de hollar para formarla consonancia. De esta manera formareys todas las consonancias. Tened auiso,que de vna cuerda a otra en la vihuela conmun ay cinco trastes: excepto desde la quarta ala tercera que ay quatro. Quiero dezir,que toda cuerda inferior hollada en el quinto traste viene a ser vnisonus cō la superior mas cercana:y para que la quarta vēga vnisonus con la tercera:sera hollada enel quarto traste. Esta manera de formar consonancias por los trastes:no solamente se entiende enla vihuela comunissino en todo genero de instrumento,que tiene trastes. Quando en guitarra,bādurria,y rabel quisieredes formar alguna consonancia:tened consideracion al contar delos trastes:quanta distancia ay de vna cuerda a otra.

De templar todos estos quatro instrumentos. Capitulo. xxxiiij.

Para los nueuos enla Musica sola vna manera porne de templar los sobredichos quatro instrumentos:y sera por octauas. Este modo de tēplar es muy facil:y por tāto bueno para principiātes. Si hollays la quarta cuerda dela vihuela cōmū enel segūdo traste:viene cō la sexta ē vazio a formar octaua. La tercera hollada enel tercero viene a formar octaua cōla quinta:y la segunda hollada tambien enel tercero,viene a formar octaua cōla quarta. La prima hollada enel segundo, viene con la tercera en octaua. Algunos comiençā a tēplar la vihuela desde la tercera cuerda:y los mas desde la quarta. Por mas acertado se tiene començar a tēplar de vno de estos dos medios, porque facilmente se pueda poner en tono,que sufran las cuerdas. Empero para los musicos todo es indifferente. La guitara alos nueuos se tiēpla por octauas enla forma siguiente. Hollada la segunda enel tercero traste, viene con la quarta en octaua:y la prima tābien enel tercero viene con la tercera. Si fuere el temple alos viejos:templar se ha la quarta con la segunda hollando el traste primero dela segunda. El temple dela bandurria es facil: porque esta la tercera con la prima en octaua. Pues templadas estas dos cuerdas en su octaua:templareys la segunda con vna dellas. Si la segūda estuuiere dela tercera vn diatessaron (como tiene el temple ātiguo)tēplar la heys por vnisonos,hollando la tercera enel quinto traste. Si la dicha segunda estuuiere en diapente con la tercera(segun lo vsa el tēple nueuo)tēplarse ha en octaua,hollādo la dicha segūda en el quinto,

y viene a ser unisono con la prima. Como el rabel tenga tres cuerdas: pueden tener los mesmos nombres delas cuerdas dela bādurria. La distancia de estas cuerdas es vna nouena. De vna cuerda a otra ay vn diapente. Para que la segunda venga en octaua dela tercera: sera hollada la dicha segunda enel quinto traste. Tambien hollareys la prima enel quinto: para que venga en octaua con la segunda. Este instrumento enel temple y distācia imita ala guitarra en el tēple delos nueuos: porque tiene nueue puntos en vazio.

De algunos otros auisos para principiātes. Ca. xxxv.

Comūmente los tañedores de vihuela que son diestros enel arte de cifrar, y de poner eneste instrumento cifras: ymaginan començar la sexta cuerda en vazio en gamaut, y algunas vezes en A re. Verdad es, que cifras he visto de buē tañedor ser la sexta la tecla negra que esta entre A re y ♮ mi. Biē se, que por aqui y por otros lugares semejantes no acertarā todos a tañer. Lo vno, porque no esta vsada la mano: y lo otro, porque es menester para los sobredichos lugares mudar ciertos trastes. Sabiendo el compas de poner los trastes: pueden ymaginar la sexta en vazio en qualquier signo que quisieren. Puede ser la sexta en vazio, no solamēte gamaut, o A re (segū dicho auemos) pero ♮mi, y C faut, y D solre, y qualquiera de los otros signos differentes. Dixe señaladamēte imaginar: porque pintar las vihuelas, guitarras bandurias, y rabeles, que adelante vereys: no se haze porque de parte delos dichos instrumentos ello sea assi: sino que, teniēdo las vihuelas debuxadas, facilmente (mirando alos signos que enellas estā pintados) pueden cifrar. Es pues este arte imaginario: para por el venir con facilidad, y certidumbre a cifrar, que es lo que muchos tañedores dessean. De la manera que imaginaredes ser la sexta cuerda en vazio: assi ternā las claues sus asiētos. Pues como se mudare enla vihuela el gamaut: assi se mudaran las claues. Aunque sea assi, que la sexta dela vihuela, y la quarta dela guitarra, y la tercera dela bandurria y rabel puedan ymaginar qualquier signo que quisieren, teniendo de ello necessidad: los principiantes ymaginen siempre la sexta dela vihuela por gamaut. Enesta vihuela de gamaut esta la claue de F faut enla quarta en vazio: y la de c solfaut enla tercera enel traste tercero. El saber poner las manos enla vihuela, que ha de aprender el que de este libro se ha de aprouechar: le suplico no sea de barbaros tañedores. Los que de los tales toman licion: no entienden quanto mal les causan. Destruyē los tales las buenas abilidades delos discipulos: instruyēdolos cō mal ayre de Musica. Quedā quasi impossibilitados para ser buenos tañedores. Cuento verdad, que algunas vezes me he visto en gran trabajo con tañedores de organo, para hazer les dexar el mal ayre de tañer: y del todo no poder con ellos. Queda tan casado su oydo con la falsedad y corrupcion dela Musica: que aunque pongan la mejor musica del mundo: la destruyen con sus glosas. Pues por no venir a tanta perdida: tomē los principios delos mejores tañedores que pudierē. Tengo por mejores tañedores ā Naruaez, a Martin de jaē, a Hernando de jaen vezinos dela cibdad de granada, a Lopez musico del señor duque de arcos, a Fuenllana musico dela señora marquesa de tarifa, a Mudarra canonigo dela yglesia mayor de Seuilla, y Anrrique musico del señor conde de miranda, y a otros semejantes que por no los cognocer eneste no señalo. Tenga por auiso principal el que deste libro se quisiere aprouechar: que enla musica no heche glosas. La mayor corrupcion y perdida de musica que entre tañedores hallo: es las importunas glosas. Tome el principiāte por vltimo auiso de no tañer fantesia: basta que aya puesto mucha y buena musica enla vihuela. Despues de auer puesto esta musica, y tañerla liberalmente: puede della sacar excelēte fantesia. Sera tan buena la fantesia sacada desta manera: quanto fuere la musica que vuiere puesto. No pocos yerran los principiantes: que en començando a tañer: quieren salir con su fantesia.

De algunas preguntas acerca dela vihuela Ca. xxxvi.

Quien fue el inuentor primero dela vihuela? Respondese, que Mercurio, y lo hallo enla manera siguiente. Como el rio Nilo, dizen, salga muchas vezes fuera de madre, ala buelta que mengua dexa ēlos cāpos muchos animales muertos entre los quales quedo vna tortuga, o galapago.

Como este animal se pudriesse, y se quedassen los nieruos estirados: fueron heridos los dichos nieruos por Mercurio, y hizieron sonido harmonico. Occasionado de este hecho el dicho Mercurio: hizo la vihuela, y diosela a Orpheo: porque era muy estudioso en la Musica. La vihuela que mercurio inuētó: tuuo quatro cuerdas, y Orpheo la perfectionó. Porque ala cuerda sexta le dierō el numero mayor: siendo mas baxa en la entonacion! No se pudiera llamar la sexta prima, y la prima sexta! Con gran razon y sobre el acuerdo de todo el mundo se dieron los sobredichos nombres a todas las cuerdas. Para la declaraciō delo qual es de saber, que la proporcion mayor en numero es mas baxa, y menor en musica. Lo mesmo es en los cartabones. Mas baxo es el cartabō de seys, que el de cinco. Mas baxa es la proporcion sesquioctaua, que la sesquitercia: porque la primera no sube mas de vn tono, y la segunda vna quarta. Pues es mayor numero es nueue y ocho, que contiene la sesquioctaua: que quatro y tres, que son menester para la sesquitercia. Porque la cuerda que deziamos sexta, era mas baxa en la entonacion, que la quinta: y la quinta, que la quarta: y assi de todas las otras: ala mas baxa en la Musica le dieron el numero mayor. Con la sobredicha respuesta podemos responder a otra duda. Suelen preguntar los curiosos musicos: porque los tonos, o modos que son maestros, se nombran con los numeros menores: y los discipulos con los mayores! No piense el principiāte que llamarselos maestros primero, tercero, quinto, y septimo: y los discipulos segūdo quarto, sexto, y octauo fue sin falta de consyderacion. Porque los maestros subiā, y los discipulos abaxauan, dan el numero menor al maestro: y el mayor al discipulo. Porque ala cuerda sexta le dieron el lugar mas alto en la vihuela: siendo todas las otras mas altas en la entonacion! Respondese, que las cuerdas pusieron a proposito delos dedos. La prima y las otras cuerdas a ella cercanas dieron alos dedos abiles para poder en ellas redoblar: y al dedo pulgar (que es torpe) pusieron la sexta y quinta. Quantos trastes terna la vihuela! No ay traste determinado para este instrumento: sino quantos le quisieren poner. La Musica es tan cumplida, que si ala vihuela quisiessen poner dozientos trastes, teniendo para ello distā[cia] tantos le podian poner. Conmunmente suelen poner a este instrumēto diez trastes: y es vn medio bueno, y en las vihuelas bien proporcionadas pocas vezes pueden caber mas de onze. La vihuela que pudiere tener doze: ya va fuera de proporcion. No tan solamente diez trastes es buen medio para la vihuela: sino tambien para la guitarra. Si la bandurria y rabel ternan trastes! Algunos tañedores tienen estos dos instrumētos sin trastes: y no es acertada musica. Gran differencia ay tañer en instrumento que tenga trastes: o no los tenga. No puede el tañedor tan puntualmēte poner el dedo en estos instrumentos: que no exceda, o falte alguna cosa alas consonancias. Y mas, que hollando en el instrumēto sin trastes: frega la cuerda por la madera, y causa dessabrimiēto al oydo del musico. Y lo vltimo, que aunque el tañedor puntualmente hollasse, y la cuerda no fregasse: no seria tan buena musica la formada en el dedo: como si formasse en el traste. Y si algunos no consienten trastes: es por la mala regla que tienen. Como alçaremos vna vihuela vn tono: sin subir las cuerdas! Experiencia es de tañedores, que si ponen vn pañezuelo junto ala pōtezuela, entre las cuerdas y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio y lugar con el dicho pañezuelo: tambien se suben las cuerdas en la entonacion. Y assi mesmo se sube la tal vihuela porque las cuerdas se hazen menores por el dicho pañezuelo: y siēdo menores serā subidas de tono. Si puede vn tañedor tañer por vihuela destemplada! Tañer vn tañedor por vihuela destemplada: se puede entender en vna de dos maneras. La primera es abaxando, o subiēdo alguna orden de cuerdas. Como si abaxassemos las dos terceras junctas vn tono, o subiessemos las dos quartas en cierta consonancia, o de otras muchas maneras que esto puede ser hecho. Tañer por la vihuela en esta forma destēplada, sobre pesado: es poco. Porque vn razonable tañedor la puede destemplar a su volūtad, y cifrar para ella y tā presto poner las tales cifras en esta vihuela: como si estuuiesse puesta en el temple cōmun. Si fuere cōsumado tañedor: puede hazer la dicha abilidad de improuiso, y cō facilidad: segun que al curioso musico Miguel de fuenllana tañedor de la señora marquesa de tarifa vi hazer a mi instācia excelētemente. La segunda manera de tañer destemplada la vihuela es destemplando la vna cuerda delas dos que estan junctas, quedandose

la otra enel temple cõmun. El que tañeſſe por eſta vihuela: ſeria de buena abilidad. Dizen me, que el ſtudioſo muſico Guzman tenia la dicha abilidad. Templaua ſu vihuela en el temple comun, y luego abaxaua, o ſubia vna cuerda delas terceras, o delas quartas: y aßi tañia. Eſta abilidad ſe haze teniendo cuenta con la cuerda templada, y algunas vezes con ambas. Digo, que cõmunmente quãdo aueys de herir eſte ordẽ de cuerdas: no hollareys, ni herireys la cuerda deſtẽplada: ſino la templada ſola. Para hazer la dicha abilidad es meneſter mucha deſtreza en las manos, y grande exercicio. Algunas vezes ſe hieren ambas cuerdas: hollando la cuerda deſtemplada en traſte que haga conſonancia con la templada en vazio, o al contrario.

Fin del libro ſegundo.

EL libro tercero dela declaracion delos instrumentos musicales comiença: enel qual se tracta el modo de saber cantar profunda y ciertamente assi canto llano, como de organo con grandes particularidades, primores, y nouedades nunca vistas en Musica, sin dexar cosa alguna en genero de cantar que no se diga: compuesto por el muy reuerendo padre Fray Iuan Bermudo, y por el mesmo author corregido.

Para el piadoso lector

AVN que enel libro segũdo aya tractado el arte decantar, y el titulo de este libro tercero prometa lomesmo: ay gran differẽcia dela materia de ambos. En aquel tracte los primeros elementos dela Musica, los principios para començar a cantar: y eneste hablare para los que quisieren ser consumados en Musica. Lo que alli dixe: eneste no repetire, sino fuere compelido. Sera este libro tercero quasi glosa del segundo enlo que tocare al cantar. No ay difficultad, o primor assi en cãto de organo, como en cãto llano que no sea muy claro y manifiesto, al que este libro ẽtẽdiere.

De las letras del canto llano Capitulo .i.

DIxe enel segundo libro auer no mas de diez y seys letras enel canto llano, y eneste lo affirmo otra vez. Muchos delos escriptores en musica han dicho auer veynte letras, y otros mas, y es menester entender alos doctos que esto dixeron. Los practicos que ãtes de sanct gregorio vinierõ y los theoricos que hasta oy escriuieron: pusierõ quinze cuerdas: alas quales sanct gregorio augmẽto vna ala parte inferior. Por reuerencia delos griegos (delos quales nos vino la musica) se puso la primera letra del canto llano griega, y assi la escriuio ẽ esta figura, Γ. Quierẽ los authores poner esta letra primera griega, y no latina: para dezir, que la musica nos viene delos griegos. Pues no tenemos otra musica en lẽgua latina, ni yo escriuo otra ẽ lẽgua castellana: sino la que vsarõ los griegos. Quiso sanct gregorio aumẽtar esta letra g, y no otra: por ser la primera de su nõbre, y era menester para la clausula del modo segundo. Assi que con estas diez y seys letras quedaua la composicion delos ocho modos complida en los puntos de arte y licencia. Desde este tiẽpo se fue augmẽtãdo el monachordio, y se alargauan enla cõposicion de cãto de organo: hasta allegar a veynte letras. Assi que quãdo Guido escriuio auia veynte letras, y en su arte las puso. No dize este author en canto llano auer veynte letras, que seria falso: sino en todo canto. Espressamente lo dize enel capitulo tercero, y el summo põtifice enel nono. Porque era pequeña la distancia delos instrumẽtos al cãto llano: de todo juntamẽte tractaña. Eneste tiempo tienen los instrumentos cõmunmente veynte y siete signos, y algunas vezes veynte y nueue, y assi el canto de organo dista mucho del canto llano. Luego diziendo que ay veynte letras es falso: porque en canto llano no ay mas de diez y seys, y enel organo veynte y siete, y algunas vezes mas. Por esto enel canto llano tracto las letras que ay: y enel organo las que contiene. Que necessidad ay de enseñar al niño veynte letras: pues que en el cãto llano no las ay, y assi ningun modo excede los limites ya dichos. El modo mas baxo es el segũdo, y puede abaxar a gamaut y el mas alto es el septimo, y puede regularmẽte subir hasta alamire. Si algũ modo saliere desta distãcia, sera mõstruo en cãto llano, como lo es el setimo responso de nuestro padre sanct Francisco,

que comiença Carnis spicam, y sube absabmi en la palabra Gradium paris: el qual sera juzgado por su octaua. Y lo que digo de este signo: se entiende si algun canto llano abaxare mas de gamaut. No es razon por los desatinos delos barbaros, que augmentemos signos enel canto llano: antes los tales puntos por justicia auian de ser quitados por ser transgressores delas leyes y limites delos doctos. Pues el modo que dela sobredicha distancia saliere sera de hombres barbaros, y no deue ser imitado. Si alguno me dixere, que ay canto llano de sanct Gregorio, que abaxa mas que gamaut, y sanct Gregorio es author graue, y aquien se ha de dar credito, y lo deuemos seguir: luego poner solas diez y seys letras en canto llano es yerro Digo ser verdad en canto llano compuesto por sanct Gregorio hallaremos abaxar a ffaut que dizen de retropollex: pero el tal punto no es de se sanct Gregorio, sino delos que de vna regla lo traduxeron en cinco, o delos puntantes que han hecho grandes yerros. Esto se prueua por tres razones. La primera es. Si sanct Gregorio no augmento ala quinzena de Pythagoras mas de aquella, g, griega, y esto nos lo dexo en su arte: como auia de componer abaxando a ffaut contra su arte! Mas auemos de creer alo que sanct Gregorio escriuio, que no alo que puntado hallamos. Porque la escritura nos consta ser del sancto, y por ella entenderemos los tales puntos en ffaut puestos no ser suyos: sino de barbaros. La segunda razon se funda enlo que todos los que escriuieron delos modos, y mas se alargan en la composicion, no dan mas de dos puntos de licencia: luego abaxar al dicho ffaut, o subir a bfabmi que dizen sobre agudo es contra todo arte y licencia. La tercera razon es por authoridad de Iuan vicessimo secundo que fue despues de sanct Gregorio: el qual expressamente tiene enel capitulo quinto no ser las letras enel canto llano mas de diez y seys. Los que esta materia mas copiosamente quisieren ver: lean el libro sexto, tractado primero al principio, y enel tercero. En re solucion digo este ser arte de canto llano, y que enel tracto lo que contiene el canto llano, y no mas. Quando hablare de canto de organo, y en ciertas annotaciones que abueltas desto porne dire lo que es menester saber ental arte: pues que eneste libro escriuo para todos. Todas las letras del canto llano differen enel sitio, figura, y pronunciacion. Enel sitio, porque vnas son graues y otras agudas: y assi cada vna tiene su differente lugar. En figura, porque enla manera de escreuirse, son differentes, vna no parece a otra. En pronunciacion, porque de vna manera se pronuncia A re y de otra alamire: porque differen enlas bozes y sylabas. Digo, que la Γ no es esta G, ni esta G, es la de su octaua: la qual se escriue enla forma siguiente, g. Todas las sobredichas differencias se entenderan facilmente: si con diligencia vierdes la figura que puse al principio del libro segundo. Pues que todas estas letras differen, y todas ellas enel canto llano se vsan: no es pequeño error poner solas siepte letras. Digo en conclusion poner en canto llano veynte letras ser desatino: porque para canto llano no son menester, y para el canto de organo no bastan. Lo que enla materia de letras alguno puede dessear: se dira enel siguiente capitulo: enel qual hablo mas largo.

De los signos. C. ij

Como diximos auer solas diez y seys letras enel canto llano: assi affirmamos no auer mas de diez y seys signos, porque con cada vna delas letras se haze vn signo. Para los principiantes basto lo que dixe enel libro segundo: mas para el que musico quisiere ser: sobre cada principio porne ciertas annotaciones. Verdad es, que en canto llano no es menester poner mas letras, ni signos delos ya dichos: pero hablando en la anchura y latitud dela musica mas ay. Comunmente suelen poner enla musica veynte letras y signos, y elque mas pensaron eneste caso auer tirado la barra: puso veynte y vna. No pequeña contienda causo esta nouedad entre cantantes: porque ay algunos acreditados de si, que piensan perderse la Musica: si admiten cosa nueua enella. Como ay hombres estrechos de consciencia, que no quieren conceder sino la doctrina enque se criaron, aunque sea bien prouada la que oyen: desta manera ay cantantes estrechos de sienes, que no recibiran, sino lo que en su puericia deprendieron. Sepan todos los que mis libros leyeren, que yo escriuo para hombres: y no para todos: sino para los que tienen entendimiento, y no para todos los que entendimiento tienen, sino para los desapassionados que dessean saber la verdad. Para estos assi purificados digo,

que no me den mas credito de quanto por excelentes authores, por razones naturales, o por demonstraciones prouare lo que dixere. Assi que, ninguno mire lo que en estos libros leyere si es contralo que el tiene, o deprendio quando niño: sino tenga consyderacion, si queda biẽ prouado. Miraldo con ojos claros, que aunque comunmẽte se suelẽ poner solas veynte letra no se haze (ya que letras enla Musica se fingeron) por ser ellas precisas, y no mas, ni menos de parte dela Musica. Cosa graue fuera si la anchura y largueza dela Musica se resumiera en veynte letras, o en treynta. Fue menester que se determinassẽ y nombrassen letras y signos para los principiantes: porque tuuiessen camino determinado, y señalado por do caminassen sin perderse: el qual camino de letras y signos no es menester para el experimentado enla musica. Hablando para hombres, que saben comer el manjar solido delas profundidades dela Musica no ay letras ni signos (ya que se admitten) determinados, sino que la Musica es circular. Entiendo esto, que como el circulo no tiene principio ni fin: assi no ay principio ni fin de letras o signos De tal manera comiença la mano de la Musica en gamaut: que pudiera principiar en Ffaut, o en otro qualquier signo. De tal forma acaba ẽ ala, o eeela: que pudiera concluyr en otro signo. Fue fiction (y buena) para niños: la qual imito el orden que los griegos tenian en las consonancias de sus cuerdas, conuiene a saber proceder por diatessarones. A esta razon fauorecen las teclas del monachordio, que començando quatro signos abaxo de gamaut viene a ser octaua de Cfaut: y arriba de eela tiene otras tres teclas. De forma, que el monachordio cõmunmẽte tiene veynte y siepte signos. Como estos se ponen en el dicho instrumento, se podian poner infinitos: si bozes, o braços vuiesse para los alcançar. La ampliacion que de las letras y signos digo, si vuiesse necessidad: se entiende delas deduciones, propriedades, claues, conjunctas, disjunctas, consonancias, y dissonancias. El intento del que puso veynte y vna letra (segũ me parece) era poner las letras en figura spherica, o circular. Tomen los nueuos vn auiso, que en la diuision delas letras y signos donde dixe estar los ocho en regla y los ocho en espacio: toda letra que estuuiere en regla, su semejante en la octaua esta en espacio, y la quinzena en regla: y toda letra que estuuiere en espacio, la octaua tiene en regla, y la quinzena en spacio: lo qual se puede verificar, o exemplificar desde gamaut, que esta en regla, y Gsolreut graue en spacio, y gsolre ut agudo en regla: y desde Are en espacio, alamire agudo en regla, y su octaua en spacio.

De las bozes del canto. Capitulo .iij.

EN todos estos signos ay letra y boz. La primera de cada vn signo es letra, y luego se sigue la boz, o bozes. Pongo por exemplo a Cfa ut. La primera que es C: dezimos ser letra, y fa vt son las bozes. En todos estos signos no ay mas de seys bozes, que son vt, re, mi, fa, sol, la multiplicadas en canto llano cinco vezes, y no se hallaran mas: segun se puede ver en la figura puesta al principio del segundo libro. Porque las bozes de la musica son seys? Por tres razones. La vna es de Guido en el segundo capitulo dela parte primera. Todos los numeros, dize, de Musica son cõtenidos en el numero senario. La musica tracta principalmente del numero ternario y binario: los quales son contenidos en el numero senario. Dos vezes tres son seys, y tres vezes dos son seys. La segunda razon se funda en la perfection del numero senario. La Musica es perfecta, bozes auia de tener en numero perfecto, que significassen esta perfection, y porque el numero primero perfecto es el senario: de aqui es conuenirle tener seys bozes. Y tambien en las seys bozes es triplicado el genero diatonico conuiene a saber vt fa, re sol, mi la. Este numero ternario es perfecto en musica: segun en fin deste libro se vera. Estas seys bozes y los nombres delas consonancias fingeron los musicos practicos a su voluntad por la facilidad de enseñar a los discipulos: que los theoricos otros nombres les tienen puestas. Lo que los practicos llaman segũda, los theoricos dizẽ tono, o semitono: lo que los practicos dizen quinta, los theoricos llaman diapẽte, y assi de todas las cõsonãcias. La differẽcia es solamente de nõbre: de parte delas consonãcias vna mesma cosa tienen. Es verdad, que en el tiempo de Boecio (al qual entre los escriptores latinos en Musica se le deue primado) no auia estas seys bozes: sino procediendo por cuerdas formauan tonos, semitonos, y otras consonancias.

Por ser cosa difficultosa tener la Musica enla memoria, vno Guido monje de sanct Benito (el qual despues de Boecio illustro la Musica) inspirado diuinalmente en vn hymno de sanct Ioan baptista (que comiença Vt queant laxis) examinandolo con deuocion, hallo seys sylabas enel principio del dicho hymno, y juzgo conuenir a las consonancias musicales: lo qual el señor Ioan summo pontifice vicessimo segundo (que en la Musica pocos le excedieron) aprouo. Delo que digo autthor es Franchino. El hymno dize. Vt queant laxis resonare fibris: mira gestorum: famuli tuorum: solue polluti: labij reatum sancte Ioannes. Hallareys enlo que he dicho en latin las seys bozes de la Musica: si mirays la primera sylaba de cada vn verso. Por orden se siguen, vt, re, mi, fa, sol, la. Dozientos y veynte y siepte años ha que Guido aplico estas bozes ala Musica: lo qual fue enel año de mil y trezientos y veynte de la encarnacion de nuestro redemptor. Entre las cinco distancias que tienen estas seys bozes: las quatro son de tono y la vna de semitono. De vna boz a otra es tono: excepto desde el mi al fa que es semitono. No se engañen los principiantes pensando, que todas las vezes hazen semitono, que dizen bozes de semitono: porque bien pueden dezir mi fa y ser tono y re mi y ser semitono. Esto prueua el glorioso Augustino ensu Musica diziendo. Si vno dixesse modus, y otro bonus, aunque sean diuersas letras: tienen vn mesmo sonido y medida. Desta manera podemos dezir, que si vno dize mi fa, dando le medida de semitono: y otro vt re, dandole la mesma medida: aunque sean differentes enlas letras: son semejantes enel sonido. Si dezis pone, que es verbo, o poné, que es aduerbio: aunque son vnas mesmas letras: es grande la differencia. Bien pueden dezir dos cantantes mi fa: y el vno hazerlo tono, y el otro semitono. Querria que esto se notasse: porque seruira para muchas cosas. Pues no basta saber todas seys bozes y consonancias para que vno sea musico, sino que sepa dar a cada vna su distancia, y medida. La distancia o camino que ay de vna boz a otra es tono, o semitono. No poco yerran los que dizen el vt ser tono: y el fa semitono. El tono es proporcion musical sesquioctaua. Toda proporcion (segun dize Boecio en el capitulo quarto del libro primero) se ha de hazer de dos numeros. Comparando vn numero a otro: se causa la proporcion. Como ninguno delos dos numeros es la proporcion: assi ninguno delos dos puntos es el tono. Pues el camino, distancia, o comparacion que ay desde el vt al re, del re al mi, del fa al sol, del sol hasta el la: es el tono. Tambien lo que ay desde el mi al fa, o desde el fa al mi: es el semitono. Assi que, enestas seys bozes ay cinco distancias: las quatro de tono, y la vna de semitono. Puso el prudentissimo Guido la distancia del semitono en medio delas quatro de tono: para que (segun dize Franchino) en ninguna deducion pudiessemos formar vna quarta, que no tuuiesse dos tonos y vn semitono: lo qual era menester para proceder enel genero diatonico. Dize, que estas bozes seys son multiplicadas cinco vezes. Esto se entiende delas bozes naturales del genero diatonico, que vsamos en los signos communmente de canto llano. Otras muchas bozes ay naturales segun la anchura dela musica. Ay otras bozes accidentales dentro del ambito, o distancia de cada vna de las deduciones, como parece enel orden superior del monachordio: que son teclas negras. Ay otras bozes, que forman las (que son dichas communmente) conjunctas, o diuisiones de tonos en las teclas blancas: las quales si se contassen, serian mas de cinco vezes seys. Pongo por exemplo a Dsolre: enel qual signo ay dos bozes de su cosecha, que son sol y re. Tiene vt, cuyo mi esta en la tecla negra entre Ffaut y Gsolreut: el qual mi es dela que algunos dizen quarta conjuncta. Pues que esta diuision de tono tiene sus seys bozes: luego el vt se halla en Dsolre. Tambien tiene mi: el vt del qual se hallara enla tecla negra, que esta entre A re y ♮mi que algunos llaman primera conjuncta. Yo señale a esta boz vt del fa dela segunda conjuncta, o diuision de tono. Tiene assi mesmo fa, y el vt forma en Are: el qual fa tiene la tecla negra, que esta entre Cfaut y el dicho Dsolre por mi. Hallareys mas enel dicho signo la: el vt esta en retropollex, que es vn signo fingido detras el pulgar, y se llama Ffaut. Lo que del sobredicho signo Dsolre digo: communmente se entiende de todos los otros. Pocas vezes ay signo enel organo, que no tenga todas sey bozes: empero enla mano ninguna le falta. Si peritissimos fuessemos en la musica: podriamos formar muchas bozes en toda la anchura della. Assi lo siente Boecio enel libro primero capitulo treze diziendo. Naturalmente las bozes enla musica

ſica ſon infinitas. Los que tañen ſacabuche gozaran facilmēte de eſte primor. Todas eſtas bozes ſon fuera del gamaut are: por lo qual quando dixe, que las bozes ſeys ſe repetian cinco vezes: entendi (ſegun que declarado tengo) delas bozesincluſas ē gamaut are, y no delas bozes que vſamos y podemos vſar en toda la anchura dela Muſica. Eſtas ſeys bozes, dize Franchino, ſe diuiden ē tres partes, ē graues, agudas y ſobre agudas. Vt re ſon graues, mi fa agudas, ſol la ſobre agudas. Por lo qual dixo Goſcaldos, que toda deducion començaua en letra graue: y acabaua en aguda. Si lo ſobre dicho ſe entendieſſe conforme ala diuiſion cōmun de ocho graues, y ſiepte agudas, y cinco ſobre agudas: falſo ſeria. Porque la primera deducion comiēça en graue, y acaba en graue.

Luego auemos lo de entender conforme ala diuiſion de Franchino. Diuidē ſe otra vez eſtas ſeys bozes, dize Guido, en dos partes. Las tres (que ſon vt re mi) ſiruen para ſubir: y las otras tres para deſcendir. Entiendo eſta regla, que todo principio de canto, el ſigno en que comiença o tiene vna boz, o muchas. Si vna, aquella ſe tomara: ſi muchas, ſiempre es la vna delas tres primeras, cōuiene aſaber vt, o re, o mi: y la otra delas tres ſegundas, que ſon fa ſol la. Pues ſi el canto ſubiere, tomar ſe ha vna boz delas primeras, que enel dicho ſigno ſera ſegunda: y ſi abaxare, tomarſe ha vna delas ſegundas, que enel ſigno ſera primera. Eſta regla es para todos los ſignos, que tienē muchas bozes: porque en eſta cuenta no entra la boz de bmol: lo qual adelante ſe entendera copioſamēte. Mas ſe deue en eſta regla conſyderar, que diziēdo vt re mi para ſubir, fa ſol la para deſcendir: entiendeſe con tal condicion, que el canto ſalga fuera deſu deducion: porque no ſaliendo tomar ſe ha la boz, contraria de lo que manda la regla. No ſalira fuera deſu deducion el canto: quando ſubiere, o abaxare haſta tres puntos y no mas. De forma, que ſi tres puntos ſolos ſube, puedo algunas vezes tomar la boz que es para abaxar: y ſi no abaxa mas de los tres puntos, puedo tomar la boz que es para ſubir. En vna regla lo dire breuemente. Si ſube mas el canto que abaxa, tomar ſe ha la boz que fuere para ſubir: y ſi abaxa mas que ſube, tomar ſe ha la boz que fuere para abaxar. Eſto es lo ordinario, y lo que mas vezes ſe ſuele hazer: ſegun parece en los dos exemplos ſiguientes.

Di xit dominus do mi no

Se de a dextris me is

En el exemplo primero veys, que el canto ſubio, y començo de Ffaut: en el qual ay dos bozes fa y vt. El vt es para ſubir, y porque no ſalio dela deducion de el fa, que es de natura: tomaremos fa. No creays alos que dizen que por ſer el vt de Ffaut de bmol no ſe tomo: porque lo meſmo es dezir vt re mi, que fa ſol la. El vno y el otro es ditono. El bmol no eſta defendido ſi no enel fa: por ſer boz del genero chromatico dela orden ſuperior del monachordio. Digo, que aunque ſuba el canto, no ſe tomara vt en Ffaut. Y en tal caſo no ſe guarda la regla vt re mi para ſubir: excepto, ſi en bfa♮mi es neceſſidad dezir fa. Y ſi vuieremos de dezir mi, no tomaremos vt: no porque el vt de Ffa ut ſea de bmol, ſegun algunos dizen: ſino por euitar mutanças no vſadas, o irregulares. Enel ſegūdo exemplo el canto abaxo y començo de Elami: enel qual ſigno ay la y mi. Aunque el mi es para ſubir, tomarſe ha en tal cāto: porque no ſale de ſu deducion. Eſta regla (ſegun dizen algunos doctores graues) eſta fundada en otra regla que dize. Todo quanto pudieremos, auemos de euitar mutança, bmol, y conjuncta, principalmente en principio de canto. Para mayor declaracion de eſtas ſeys bozes ſe note, que todas pueden ſubir y deſcendir: ſino fuere vt y la. El vt ſolamente puede ſubir, y el la abaxar. El re puede abaxar vn punto y ſubir quinta, el mi abaxar dos y ſubir a quarta. Y porque ſuben mas puntos que abaxan: toman denominacion del ſubir. Lo meſmo dezimos del fa y del ſol, que pueden abaxar mas, que ſubir. Si enel primero exemplo que el canto ſube, tomaſſemos vt: en el quinto punto hariamos mutança. Tomando fa: en todo el no la hazemos. Enel ſegundo exemplo que comiença en Elami, y deſciende a Cfaut, ſi tomaſſemos la: en Dſolre que es quarto punto auiamos de hazer mutança. Tomando pues mi: ninguna mutança ſe haze enel exemplo. Tal boz deuo tomar: que no ſea ella cauſa de hazer luego mutança.

E

Si el fa de bfabmi es boz accidental. Capitulo. iiij.

NO es razon passar sin nota, que escriuiendo los signos dixe cõ muchos delos musicos practicos, bfa♮mi. Sepan los principiantes, que eneste signo no ay sino vna boz natural del genero diatonico, y esta es mi: y el fa es boz accidental del genero chromatico. Auia se de escreuir ♮mi: empero la causa porque le llame bfa♮mi es los principiãtes. Aunque eldicho fa sea del genero chromatico, vsamos del mas que de otra tecla negra, por euitar el tritono que se causaria desde F faut graue hasta el dicho signo debfa♮mi, si alli no se hiziesse fa. Y por huyr el semidiapente, que se formaria del fa de ffaut agudo al dicho mi de bfa♮mi. Assi que por estar el dicho fa tanto en vso, por la necessidad que del ay: siendo boz accidental se nõbra con la boz del signo diatonico: aunque dela vna boz ala otra ay vn semitono mayor. Porque el fa es tecla negra, y el mi tecla blãca. Formase desde alamire a este fa vn semitono menor: luego el semitono que ay desde el dicho fa al mi debfa♮mi sera mayor. Aunque el fa de bfa♮mi lo nombre accidental: no digo ser diuision de tono, y porque alguno dello no se escãdalize: lo prouare. Boecio y Fabro enel libro quarto ponen quatro tetrachordos, o diatessarones naturales vno desde Are a Elami, otro desde Elami alamire, el tercero del mi de bfa♮mi a elami, y el quarto desde elami hasta alamire. Y ẽ todos los tres generos de Musica vsauan del tono desde alamire al mi de bfa♮mi. Timotheo milesio augmento el fa de bfa♮mi no para diuidir el sobredicho tono, porque todos tres generos lo auian menester ẽtero: sino para hazer vn diatessarõ accidental desde alamire adlasolre. Deforma, que como losdos diatessarones estauan conjunctos, que acabando el primero en Elami, el segundo començaua enel dicho Elami, y tambien el tercero y quarto que acabaua el tercero en elami agudo y el quarto començaua enel dicho signo: assi hizieron este diatessaron nueuo y accidental que comẽçasse enel proprio signo que acabaua el diatessaron precedente y es en alamire. Pues como el primero y segundo, y el tercero y quarto diatessarones naturales eran conjunctos: assi con esta cuerda nueua hizierõ vn nueuo diatessaron conjuncto. Los nombres deste diatessaron accidental son. Mese, Trite syneze ugmenon, Paranete synezeugmenon, Netesynezeugmenon. Forma este diatessaron mi fa sol la desde alamire a dlasolre. Pues que esta cuerda del fa de bfa♮mi no se puso para diuidir el dicho tono, que ninguno delos tres generos la tal diuisíon auia menester, porque indifferentemente cada vno delos tres generos vsaua de este tono: luego el tal fa no se deue llamar diuision de tono, aũque sea tecla negra. Las otras teclas negras fuerõ inuentadas para diuidir los tonos porque el genero chromatico y enarmonico las auia menester, y assi vsauan dellas: pero este fa ningun genero lo vso por diuision de tono como tenemos dicho. Por ser este fa tecla negra le llamo accidẽtal y chromatico (que eneste caso vna mesmacosa significã) pero no diuision de tono. Mirẽ a Boecio enel libro alegado donde pone las distãcias que vsan todos los siepte modos en todos tres generos: y veran, que la distancia desde alamire al mi de bfa♮mi, que es de tono: nunca se diuide. Y ten no ay diuision de tono allende de estar ella en tecla negra: que no tenga otra boz delas seys en tecla negra. Si es mi la diuision: terna el la, y si es fa: tiene el vt. Porque el fa de bfa♮mi tiene el vt en tecla blanca: no es diuisiõ de tono. Y de aqui es que boecio libro primero capitulo veynte y dos pone esta boz con las del genero diatonico, y assi infiere enel capitulo veynte y tres tener el genero diatonico cinco diatessarones. Digo mas, que se ha de screuir con dos letras, vna pequeña en esta forma b: y la otra quadrada enesta figura ♮. Verdad es, que Guillermo dize, quela primera ha de ser triangular: pero poco va enello ser redonda, o triãgular, baste que sea dessemejante ala quadrada. Conuiene que estas dos letras noseã semejãtes: por euitar la confusion que entre el fa y el mi del dicho signo auria. Si sola vna letra eneste signo vuiera, o ambas fueran semejantes: pensaran los principiantes, quelas dos bozes del dicho signo estauã yguales. Los que mas quisierẽ ver enesta materia: mirẽ contra Ioan de espinosa enel tractado tercero, y en fin del quarto contra Melchior de torres que fueron de contrarias opiniones.

De las claues del canto Capitulo. v.

EN la Musica ay vnas señales que se llamã claues. Esta palabra clauis en latin quiere dezir llaue en romance. Pues llamanse estas señales claues (que es locucion, o habla methaphorica) porque como abren y cierran las puertas con este instrumento: assi abren la intelligencia, y cierran la ygnorancia del canto con las dichas claues. El que leyere enel introductorio de Guido Aretino hallara, que (como applicasse las bozes sobredichas ala Musica) ordeno, que estuuiessen repartidas por sus signos, y llamo a cada vno de los signos claue. Lo firma, que pone veynte claues. Tambien tiene esto el summo pontifice Ioan vicessimo segundo. Porque ẽtre los veynte signos los siepte (que son principio delas deduciones) se tienen por principales: ordenaron que vuiesse siepte claues. Estas son las que ahora conmunmente tenemos por deduciones. Sãct Ambrosio (Franchino es author) señalo las cinco claues: las quales eran γut, Ffaut, csolfaut, gsolreut, y ddlasol. Tenia este sancto las lineas delos dichos cinco signos por claues: segun la color de que las hazia. El bienauenturado sanct Gregorio (la Musica del qual tiene la yglesia romana) todas las lineas puso de vn color: y ponia la primera letra de los dichos cinco signos por claue. Aunque en el tiempo de sanct Gregorio no auia signos: vso de las letras que ahora tenemos en los signos. Lo sobredicho se entiende en el canto de vna regla. Despues que fue ordenado, que todas las claues estuuiessẽ en regla: Cfaut, Gsolreut graue, y ffaut agudo (aunque son signos principales) no se tienen por claues: porque todos tres estan en espacio. Delo ya dicho se saca en limpio, que Guido no inuento las letras dela mano: porque desde el tiempo de sanct Gregorio las vsauan los musicos. Sino que aplicando las bozes que el hallo, a las letras que ya tenia la Musica: ordeno los signos. Tres tiẽpos ha tenido la Musica. Vno fue ãtes de Boecio, enel qual no auia memoria dela mano, que ahora tenemos: sino (a imitacion delos griegos) puso nombres alas cuerdas, por las quales tañan y cantauan. Estos nõbres hallareys en Boecio y en Fabro en griego y en latin. El segundo tiẽpo fue el de sanct Gregorio: enel qual solfeauan por las letras que ahora tiene la Musica. El tercero començo desde el yllustre Guido: y durara lo que Dios sabe. La differencia que la musica enestos tiempos ha tenido: es enel modo de practicar, y no en el quid, o substancia della. Pareciome poner summaria informacion de estas atiguallas: porque si algun estrãgero en sus obras de alguna quisiesse vsar, o en algun libro lo dicho, o parte de ello scripto estuuiere: los principiantes ẽ Musica lo entiendan. Esto mesmo entiendo hazer en todo lo que en Musica escriuiere. Lo que en nuestros tiẽpos cõmunmente se vsa, son tres claues, la de Ffaut, la de csolfaut, y la de gsolreut agudo. Delas dos primeras solamente vsa el cãto llano. Los musicos antiguos ordenaron que estas dos claues fuessen señaladas (segũ que sanct Gregorio vso) con sus letras, conuiene asaber F. y. c. Los theoricos establecieron que la claue de Ffaut tuuiesse tres puntos: y la de csolfaut dos. Parece, que al contrario se auiã de señalar. Por tener Ffaut dos bozes: su claue tuuiera dos puntos, y por tener csolfaut tres bozes: que su claue tuuiera tres puntos. Sobre grande acuerdo se pusieron como estan. La causa desto fue. Porque desde vn signo a otro donde las dos claues en cãto llano vsables tienen su assiento: ay vn diapẽte de tres tonos y vn semitono menor, y para señalar la dicha distancia causada de la proporcion sesquialtera: pusieron la claue inferior de tres puntos, y la superior de dos. Esto me mueue a dezir, lo que en alguna musica estrãgera viene. En lugar d la claue de Ffaut ponen algunos estrangeros vna. 3. que vale tres en guarismo: y otras vezes dos puntillos y vn rasgo, que tambien son tres. Estas dos claues tienen diuersos nõbres. La primera que tiene tres puntos (enesta forma) se llama claue de Ffaut, ternaria, y de algunos es dicha de bmol: la otra (que se pone con dos puntos en la manera siguiẽte) es dicha de csolfaut, binaria, y de natura. Facil cosa fuera ver como todos estos nombres en alguna manera conuienen alas dichas dos claues: si algũ prouecho dello se sacara. Cada vno le llame como quisiere, que enello va poco sabiendo la vna estar assentada en Ffaut, en qualquier regla que se pusiere: y la otra en csolfaut. Enel canto de organo no solamente se vsan las dos claues sobredichas: sino tambien la de gsolreut agudo, y es señalada con vna. g. grande enesta figura. G y algunas vezes se pone con esta. g. No seria inconueniente (antes podia ser necessario, si vn canto de organo abaxasse quatro o cinco puntos mas

que gamaut) vsar la claue de gamaut: la qual se avia de señalar con vna. g. griega en esta manera Γ: la qual llaman los griegos gama. Lo mesmo digo, si vn canto subiesse mas que eela otros quatro, o cinco puntos: podiā vsar dela claue de ddlasol: la qual avian de figurar en esta forma dd. Las dos claues primeras que vsa el canto llano: se repartē en esta manera. Los modos, o tonos que son ocho: los quatro (conuiene asaber primero, segundo, quarto, y sexto) traē la claue de Ffaut: los otros quatro (que son tercero, quinto, septimo, y octauo) la de csolfaut. Si alguna vez lo contrario delo sobredicho se hallare: creed, que fue yerro del que lo punto. Lo mesmo digo delos modos que tienen dos claues junctas. Este repartimiento de claues que cada vna sirua a quatro modos, aquellos y no aotros: se entiende delos modos regulares, o naturales: porque en los accidētales segun tienen el fenecimiento alto, o baxo: assi terrnan la claue, que al tal fenecimiento conuiene. Ya que toda claue se deue poner en regla: no se ha de poner en alguna delas vltimas en canto llano: porque seria infuscar alos principiantes auiendo mucha distancia desde las claues alos puntos. Communmente se pone la claue enel canto llano enla linea, o regla de en medio: y si por necessidad de esta se vuiere de mudar: sea a vna delas dos a ella mas cercanas, o ala inferior o ala superior.

Delas deduciones Capitulo. vi.

ANdrea musico señalado pone tres deduciones. Las que nosotros llamamos propriedades: este insigne doctor dixo deduciones. Yo puse cinco deduciones en canto llano, y los que ponen veynte signos dizē ser siete las deduciones. Gamaut la primera, Cfaut la segunda, Ffaut la tercera, Gsolreut la quarta, csolfaut la quinta, ffaut la sexta, gsolreut la septima. Estos signos mas al proprio se llamā principio delas deduciones, porque tienen el vt dela dicha deducion: y todas seys bozes es la deducion. Lo sobredicho es parecer de Franchino en el libro primero capitulo quarto, y fundado en verdad. Delo dicho arriba infiero: que tantas deduciones ay: quantas vezes en la mano hallaremos vt distincto por los signos. Siepte vezes se halla vt en la mano comun: luego tātas son las deduciones. Poner no mas de siep te deduciones, por las quales todas las bozes son regidas: es conforme alos veynte signos, y poner cinco es conforme alos diez y seys signos. Tantas deduciones puede auer enel canto quantos signos vuiere que tengā vt. Como se multiplican las letras: de necessidad se multiplicaran las deduciones. Si el vt fuere natural, la deducion sera natural: y si accidental, sera toda la deducion accidētal. A las conjunctas, o diuisiones de tono llamo deduciones accidentales: porque cada vna tiene seys bozes, como las deduciones. Digo, que por estas deduciones se cantan todas las bozes del gamaut are. Para mayor breuedad y facilidad se note la regla siguiente. Para saber cada boz porque deducion y propriedad se cāta: contad desde la dicha boz haziatras, y donde hallardes su vt: por aquella deducion y propriedad se canta. Exemplo. Si quisieredes saber el la de Elami porque deducion y propriedad se canta: direys contando por los signos dela mano. la. sol. fa. mi. re. vt. Viendo que en gamaut tiene su principio, y gamaut es primera deducion y propriedad de ♮quadrado (segū que luego se dira) cognoscereys el dicho la ser de la primera deducion, y dela propriedad de ♮quadrado. Esta regla bien entendida, basta ella sola para saber cada vna delas bozes de toda la mano: por do se canta. Con la qual se euita la prolixidad, y confusion de algunas artes de canto, y se declara complidamente la presente materia. No tan solamente practicareys esta regla en las bozes y deduciones del gamaut: pero en las que tiene el organo, y puede tener.

De las propriedades. Capitulo. vij.

AY tres propriedades, conuiene asaber ♮quadrado, natura, y bmol. Todas las G son ♮quadrado, las C natura, y las F bmol. Esto entiendo si enlos tales signos ay vt. Tambien es de saber, que enlos signos donde se señalan estas propriedades: son principio de ellas, cōforme alo que dixe delas deduciones. Por estas propriedades se cantan todas las bozes delas deduciones. Es de notar, que entre las distancias y consonancias delas bozes enestas tres propriedades: ninguna differencia ay. Porque yendo seguidas todas tres

propriedades, proceden por quatro tonos y vn semitono menor: el qual semitono traen siempre en el grado, o lugar tercero dela deducion. Verdad es, que la propriedad de bmol tiene el fa en tecla negra, la qual esta arriba de alamire: pero esto se hizo, para que viniendo el semitono enel tercero grado: no differiesse delas otras propriedades. Aunque esta deducion tenga el fa de genero chromatico: procede diatonicamente como las otras por dos tonos y vn semitono. Los que esto notaren: entenderan quan poco va salir, o no de la propriedad de bmol en passando del fa de bfa♮mi, sino buelue al dicho signo: por que toda la difficultad esta, si alli a de ser fa, o mi. La rezura pues, que tiene ♮ quadrado yendo seguido: tiene natura y bmol: y la blandura que tiene bmol, tienen ♮quadrado, y natura. Si todas tres propriedades tienen vnas mesmas distancias, en que differen? Digo, que los musicos practicos que estas propriedades pusieron: causas motiuas tuuieron para ello, aunque de todos los cantantes no son sabidas. Pusieron los nombres delas dichas propriedades: por causa de la differencia delas letras en que estan situadas las tales propriedades. El ♮quadrado esta situado en la letra G, natura en la C, y bmol en la F, y como estas tres letras (que en la Musica son principales) differen vna de otra: tambien differen las deduciones, que en las dichas letras estan colloca das. Esta differencia quisieron los musicos explicar y dar a entender por estas propriedades de ♮ quadrado, natura, y de bmol. Cognoscer se ha la differencia entre ♮quadro y bmol: quando van a hazer mutança en Gsolreut, o en alamire saliendo dela propriedad de natura. Si entran en la de ♮ quadrado, es mas rezio: que si toman la de bmol. La causa de esto es. Si de natura suben en ♮quadrado: hazen re mi, que es tono, o vt mi, que es ditono. Y si suben de natura en bmol: hazen mi fa, que es semitono: o re fa, que es semiditono. Pues que vn tono subiendo ha de ser mas rezio que vn semitono, y vn ditono mas que vn semiditono: el ♮quadrado es mas rezio en tal caso, que el bmol. Para explicar la differencia total delas propriedades: se note que antiguamente, antes que fuesse mezclado el genero chromatico con el diatonico: procedian los cantores enel genero diatonico por dos tonos y vn semitono. Y porque entre nuestros predecessores solo el genero diatonico se vsaua: es dicho natural. Pues como se mezclo el genero chromatico (que en parte es lo que llamamos b mol) conel diatonico natural, y esta mescla solamente fue (mirando alo que pone el arte del gamaut) con las deduciones dela. G. (assi como parece en bfa♮mi) para differenciar el fa del mi del dicho signo: pusieron dos b. La primera b. pequeña, que señala el fa: y porque ha de ser blando, llamase b mol, de este nombre latino mollis & molle, que significa cosa blanda. El mi se señala con vna ♮quadrada, por esto se llama ♮quadrado. Y porque el dicho mi es rezio en comparacion del fa: en algunas parte se dize ♮duro, de este nombre latino durus dura durum, que quiere dezir cosa dura, o rezia. Si algunos que en nuestro lenguaje en Musica escriuen entendiessen porque esta propriedad se dize ♮quadrado: no pornian en tal lugar la señal siguiente ♮, porque no es letra del alfabeto, y auia de ser ♮quadrada en esta forma ♮. Porque conel genero dela. C. no se mezclo este genero chromatico (hablo segun el gamaut are) quedose la. C. con el nombre que tenia, que es natural: porque no vuo quien le impidiesse, o perturbasse, como hallamos enlas deduciones dela. G. Esto siente el venerable Andrea diziendo, que se llama ♮quadrado por el mi señalado con la ♮quadrada, y bmol por el fa, que es blando: y natural genero, quasi neutral, porque no allega al signo de bfa♮mi. La sobredicha sentencia tiene Franchino reprouando algunas friuolas razones, que a este proposito se suelen traer. Quien otras mejores razones tiene digalas: que todo lo que se en este caso, he dicho. Si la distancia (en qualquier genero que sea) fuere de tono, subiendo sera rezia: y abaxando dexen la caer. Si fuere distancia de semitono, subiendo sera blanda: y al abaxar sostenida. La causa potissima porque la Musica se desentona, y dissuena es: no aprouecharse de este auiso. Den pues los cantantes al tono distancia de tono, y al semitono de semitono, y en todas las consonancias tengan consyderacion al semitono, o semitonos que contienen: y el canto yra entonado, y a sabor del buen oydo.

De las mutanças

Capitulo. viii.

Porque muchas vezes no basta vna deducion y propriedad para vn modo, o tono, es necessa

rio salir dela deducion que començamos: lo qual no puede ser sin hazer mutança formar, o virtual. Para hablar de mutança de la diffinicion comencaremos. Mutança, dizen los musicos, es ayūtamiento de dos bozes yguales, de diuersas deduciones y propriedades, en vn signo. Delo que dize de dos bozes: infiero, que en Γut, Are, ♮mi, y en sus semejantes no ay mutāça: porque estos signos tienen a vna boz, y la mutança ha de ser de dos bozes: luego en ellos no ay mutāça. Lo dicho que ahora acabò de dezir es conforme alas bozes del gamaut are: empero si enel cāto de organo se hallare vn modo, o tono subir de eela, o abaxar mas que gamaut: cierto es, que en estos signos (que la mano del canto llano señala con sola vna boz) aura mutança. El signo destos donde la tal mutāça se hiziere: passara por el juyzio de su octaua. Quiero dezir, que si la mutāça se hiziere en Are: hagan cuēta ser hecha en alamire, y si viniere en Γut, que es en Gsolreut, y assi delos otros signos. Delo que dize la diffiniciō de dos bozes yguales se sigue, que ē bfa♮mi no ay mutāça: porque las bozes deldicho signo (segū dixe) no estā yguales. En lo que dize en vn signo: escluye los mouimientos disjūctiuos, porque se hazē en diuersos signos

Todas quantas mutanças que enel genero diatonico se hazen: son con bozes de tono, de diatessaron, o de diapēte. Mirad de proposito todas las mutāças, que ay en la mano: y vereys ser la dicha regla epilogo de la presente materia. Todas quātas mutanças diatonicas ay enla musica: son diez y ocho, y enla tabla infra scripta las vereys.

vt re mi fa sol la

Estas mutāças son de tono	*re*	*vt*	*Estas son de diatessaron*	*fa*	*vt*	*Estas son de diapente*	*sol*	*vt*
	re	*vt*		*fa*	*vt*		*sol*	*vt*
	mi	*re*		*sol*	*re*		*la*	*re*
	mi	*re*		*sol*	*re*		*la*	*re*
	sol	*fa*		*la*	*mi*			
	sol	*fa*		*la*	*mi*			
	la	*sol*						
	la	*sol*						

Las mutāças de tono son ocho, las de diatessarō son seys, y las de diapēte son quatro, y no ay mas mutanças enel genero diatonico: luego solas diez y ocho mutaças son todas. En las bozes de semitono, de tercera, y sexta no ay mutança diatonica. El que en figura quisiere ver todo lo sobredicho delas mutanças: mirelo en el exemplo siguiente.

Figura delas mutāças cūriosa y prouechosa.



Declaració desta figura. Capitulo .ix

PRimeramente se miren las bozes dela Musica como quedan ordenadas: las tres, conuiene a saber vt re mi debaxo la A: y fa sol la debaxo la B. Luego se vean los titulos que ay de vna boz a otra: los quales dizen si aquellas dos bozes (de adonde comiençan y acabã) se ayuntan, o no en mutãça. Note se, que todos los titulos que vã hazia vna parte: son semejantes. Tomad el titulo que va de vt hasta fa, dere a sol, de mi a la: y vereys que todos dizen, estas dos bozes conuienen. Mirad el titulo que va de vt a sol, y de re a la: los quales dizen, estas dos bozes se hallan. Ved los que van delos angulos del quadrado, que es de vt a la, y de mi a fa: y dizen, estas bozes en mutança no se hallan. Mirad los titulos de re a fa, y de mi a sol: los quales dizen, no conuienen estas dos. En la orden dõde estan las dos sobredichas letras dizen, algunas vezes, y quiere dezir, que mi re, y re mi, y re vt, y vt re se hallan algunas vezes. Lo mesmo es enla otra parte donde estã, la sol sol la, y sol fa fa sol. A la parte exterior del quadrado estã dos titulos en figura quasi de medio circulo, y dizen, estas dos bozes son las mas contrarias. Comiença el vno en fa, y acaba en la: y otro comiença en mi, y acaba en vt. Pues no ay bozes mas contrarias para hazer mutança: que el fa y la, y mi con vt. Note se mas, que para formar con estas bozes las mutanças: primero aueys de tomar la boz donde acaba el titulo, y luego la otra dondecomenço, y boluerlas a dezir del reues. Tomemos por exemplo las dos bozes altas, que son vt y fa: acaba el titulo en el fa y comiença en el vt: diremos fa vt vt fa, y assi de todas las otras bozes.

Si en bfabmi ay mutança. Capitulo .x.

DIxe en bfabmi no auer mutança, entiende se entre el fa y el mi del dicho signo: porque el fa no alcança al mi con vn semitono mayor: y como mutança sea ayuntamiento de dos bozes yguales, y en este signo las sobredichas dos bozes no estan yguales: luego entre ellas no puede auer mutança. En este signo de bfabmi (assi en el fa, que es tecla negra, como en el mi, que es tecla blãca) se puede hazer mutãça. Todas las vezes que en ela mi agudo hazemos (por la que algunos dizen septima conjuncta) fa: viene el vt a la tecla negra de bfabmi, donde (abaxando el cãto) diremos vt fa. Luego tenemos fa vt, vt fa. Exemplo delo dicho.

fa vt vt fa

En el octauo punto deste exemplo dezimos fa en bfabmi, y para subir al fa de elami tomamos el vt en bfabmi dexando el fa. Yten deshazemos esta mutança enel punto quinze: y assi hazemos las dos mutanças sobredichas. Tãbien enel mi del dicho signo tenemos la mi mi la. En vn octauo modo por Dsolre viene la con el mi de bfabmi, y si sube arriba, diremos la mi, y si buelue abaxar diremos mi la: segun parece enel exemplo siguiente.

vt sol la mi mi la

Todos los puntos que el sobredicho exemplo tiene en Ffaut son mi por la señal de bquadrado. Enel punto quinto de bfabmi dezimos la, y haziendo mutança es la mi, y enel punto decimo puesto enel dicho signo deshazemos la mutança. Tãbien tenemos en vn modo primero por Elami, la re re la: segun se vera enel exemplo siguiente.

re la re re la

Enel punto quinto de bfabmi dezimos la, y subiendo a dlasolre tomaremos re, y assi dezimos la re, y enel punto nono puesto enel mesmo bfabmi deshazemos la dicha mutança, y dezimos re la. Eneste modo dezimos mi en Ffaut y en csolfaut: segun lo dizen las dos señales de bquadrado puestas al principio del exemplo. Otras muchas mutanças ay eneste signo, y en otros: las quales quando hable delos modos accidentales: se entenderan. Todas las sobredichas mutanças son accidentales, y fuera del gamaut are: las quales se hazen por cõjuncta, o diuision de tono. No se podian hazer estas mutanças, sin las bozes que se formã en las teclas negras: por lo qual todo cantante tiene necessidad de entender medianamente el monachordio.

Declaracion dela diffinicion delas mutāças. Ca.xi.

TOda mutança propriamente hablādo es por subir, o descendir: de aquello que dexamos, en lo que tomamos. Toma pues denominaciō la mutança dela boz segunda. Pongo por exemplo vn signo. En Dsolre ay dos mutanças, sol re, re s.l. Quando hiziere solre (porque la segunda boz de la mutança fue re, y es para subir) la tal mutança sera para subir dela boz que dexe, que fue sol: ala que tome, que fue re. Mirādo pues el sol que dexo, porque deducion y propriedad se canta, y el re que tomo: sera esta mutança por subir dela primera deducion y propriedad de ♮ quadrado, por las quales se canta el sol: a la segunda deducion, y propriedad de natura: por las quales se cāta el re. La otra mutança (que es re sol) sera por descēdir dela deducion, y propriedad, que se cantaua el re que dexo: ala deducion y propriedad que se canta el sol, que tomo. El re era dela segunda deducion, y dela propriedad de natura: el sol dela primera deducion y dela propriedad de ♮ quadrado: luego esta mutança re sol sera por descendir dela segunda deduciō ala primera, y dela propriedad de natura a la de ♮ quadrado. Lo que deste signo digo: se entienda de todos los otros. Quando quiera que las bozes dela mutança son semejantes, para subir ambas, o para descendir: quiere Franchino enel libro primero capitulo quarto, que se llame la tal mutança irregular. La cōdicion puesta en la diffinicion dela mutança (que dize de diuersas propriedades) es de Franchino, y se entiende en las mutāças hechas enel genero diatonico: porque enel chromatico bien pueden ser ambas bozes dela mutança de vn genero y propriedad. Y que ē lo sobredicho no aya repugnancia: facilmente se demonstrara en los exemplos siguientes.

Ambas bozes dela mutança de ♮ quadrado

Ambas bozes de la mutança de bmol

Enel exemplo primero enel punto sexto se haze mutança, y ambas bozes son dela propriedad de ♮ quadrado: la primera es natural, y la segunda accidental. Para euidencia y declaracion de lo sobre dicho presupongo, que el punto puesto en Gsolreut (antes del qual ay vna señal de ♮ quadrado) es mi. Pues desde el punto sexto puesto en alamire hasta el dicho Gsolreut ay vn semitono: lo qual no podia ser sin mutança formal, o virtual. Diziendo re en alamire y vt sustentado en Gsolreut: tanto es como si en alamire hiziessemos mutança de re a fa: pues que el punto de Gsolreut es mi, diuision de tono y es boz accidental de ♮ quadrado. Luego si el mi de Gsolreut es de ♮ quadrado: el fa de alamire lo sera. La boz que dexamos virtualmente es re y de ♮ quadrado, y la que tomamos es fa y tambien de ♮ quadrado. Luego ambas bozes desta mutança son de vna propriedad. Lo que enesta virtual mutança he pratitcado: lo hallareys en mutanças formales en dos exēplos puestos enel capitulo diez y enel veynte y dos de este libro. Enel exemplo segundo que aqui puse hallareys como ambas bozes dela mutança son de bmol. Enel punto quinto deste exemplo puesto en Gsolreut dezimos re la, y el re es de bmol dela tercera deducion, y el la es tambiē bmol dela que llaman tercera e yo digo segunda conjuncta, cuyo vt tiene enla tecla negra de ētre Are y ♮ mi. Queda pues aueriguada la condicion que dize de diuersas propriedades, auerse de entender enlas mutanças hechas enel genero diatonico. Lo que mas el lector eneste caso dessseare: lo hallara enel libro sexto enel tractado primero capitulo tercero y enel tractado tercero capitulo quarto contra Alonso españon.

De ciertos auisos para hazer las mutanças. Ca.xij.

ALos principiantes quiero poner vn auiso en esta materia de mutanças. De vna manera se hazen las mutanças trayendo el canto la claue de Ffaut: y de otra, si trae la de csolfaut: por lo qual lo primero que el cantante deue mirar para acertar a hazer las mutāças: es ver que claue trae el canto. Si trae la claue de Ffaut el la arriba de la claue se conuierte en re, y el la abaxo dela claue se conuierte en mi. El vt arriba dela claue se cōuierte en sol: y el vt abaxo dela tal claue se conuierte en fa. Al contrario se haze si el canto

trae la claue de esolfaut, que el la arriba dela claue se conuierte en mi, y el la que estuuiere abaxo en re: y el vt de arriba se conuierte en fa, y el inferior en sol. Entiendo lo sobredicho si cantamos por la propriedad de natura y ♮quadrado: porque cantando por bmol todo se haze al cõtrario. El re abaxo dela claue de Ffaut se conuierte en la, y el vt en sol: y el la arriba en mi, y el sol ẽ re. El la arriba dela claue de csolfaut se cõuierte en re, y el sol en vt: y abaxo dela claue el re en sol, y el vt en fa: segun parece en los quatro exemplos siguientes.

Exẽplo de mutãçãs de natura y ♮quadrado

re fa sol la re fa mi re vt sol mi fa mi vt fa sol re fa

Para las mutanças de bmol con ãbas claues

re fa sol la fa sol re fa mi vt fa sol la fa la re

Este auiso tengó en mucho (y con grandissima razon) porque da gran claridad ala materia presente. No es razõ passar en silencio, lo que algunos dizen, que cantan sin mutança: es impossible, si el canto sale de seys bozes. O han de hazer mutanças formales (segũ vengo practicando) de dos bozes, nombrando las ambas: o seran mutanças virtuales, que si nombran sola vna boz: la otra se entiende alli. Assi queda verificada y declarada la diffinicion dela mutança. Para euidencia y conclusion delas mutanças pongo otro auiso no menos bueno: que fue el primero. Los principiantes quando se les ofrece alguna mutança: miren que en los signos de dos bozes siempre en ellas ay contrariedad. Quiero dezir, que la vna boz es para subir, y la otra para descendir. Pues si van cantãdo, y la boz que lleuan no puede mas subir: dexen aquella, y en el proprio signo, en boz ygual tomẽ la otra, que sera para subir. Si cantando desde A re hasta Ffaut allegaren a Elami, en este signo diran la; y pues esta boz no puede mas subir dexarse ha, y tomaran mi: porque en Elami ay dos bozes, no pudiendo subir la vna, que es la: por fuerça auemos de tomar la otra, que es mi. Lo mesmo auemos de hazer en las mutãças que son para descendir. Si la boz que lleuamos no puede mas abaxar, dexaremos aquella, y tomaremos la otra del dicho signo: la qual es para abaxar. Esta declaracion de mutãças es facil de poner en obra en los signos que tienen a dos bozes: el qual modo tambien seruira para los signos que tienẽ tres bozes. Por lo qual es de notar, que en todos los signos de tres bozes siempre ay vna de bmol: dela qual no se haga caudal para este caso, como si en el tal signo no estuuiesse. De forma, que quitada ella por la consyderacion del entendimiento: quedan los dichos signos con dos bozes contrarias, como los otros que ya tengo dicho. Luego assi en estos signos que tienẽ tres bozes, como en los de dos: se pue de guardar la dicha regla. Lo dicho delos signos que tienen a tres bozes se guarde siempre: excepto en caso de complimiento de diapente, o diatessarõ si fuere menester la boz de bmol. Quando ponga vna regla para cantar en el capitulo quinze deste libro: me declarare complidamente. El que vuiere comprehendido lo dicho en este capitulo: entendera, que de dos maneras de mutança he tractado. Vna es virtual, que en ella sola vna boz se expressa, la qual se deue hazer siempre quando viene solo vn punto, donde ella se haze. Otra mutãça se dize formal, que se pronuncian ambas bozes: y esta se puede hazer, quando vinierẽ dos puntos yguales: sobre los quales se haze la mutança. En el punto primero dela mutãça pronunciareys la boz que lleuays, la qual aueys de dexar: y en el segundo, la otra que aueys de tomar. Quiero dezir, que en vn pũto no pronuncieys las dos bozes dela mutãça. El que supiere cantar la primera manera de

mutançai,y la quiſiere vſar:coſa mas prima y curioſa es,que la ſegunda manera. Coſas muy delicadas delas mutanças tracto enel libro ſexto tractado primero y capitulo tercero. Podemos dezir, que ay tercera differencia de mutanças: las quales ſon mutanças mediatas,o de ſegundo boleo. Eſtas ſon las que llaman diſjunctas.

Delas diſjunctas

Capitulo.xiij.

Conmunmente dizen los muſicos ſer las diſjunctas ẽ cãto llano ſiete:cõuiene aſaber diateſſaron,diapente,ſexta menor,ſexta mayor,ſeptima menor,ſeptima mayor,y diapaſſon. Todas eſtas diſtancias ſon de ſalto,o de vn golpe. Cierto es, que ſi todas eſtas diſtancias fueſſẽ ſeguidas:auria en ellas mutanças:por lo qual les llame mutãças mediatas. Quando hable delas conſonancias, me largare mas en eſta materia:pero quanto toca a las ſobredichas diſjunctas, ſe noten dos reglas.

Todas las vezes que viniere vna quarta,o quinta ſin pũtos medios,ſino de ſalto:ſi en qualquier parte deſtas diſjunctas dezis mi,en la otra hareys tambiẽ mi:y ſi dezis fa,en la otra parte direys fa. Si la ſegunda boz no la tuuiere el ſigno natural: buſcarſe ha accidental. Cantays por bmol, y ſube vn canto del fa de bfa♮mi de ſalto a elami agudo:enel dicho elami direys fa,pues que en bfa♮mi lo dexiſtes. Si abaxa del dicho fa de bfa♮mi a Elami graue:tambien en Elami direys fa. Tened por infalible la regla:por la qual ſerã facilmente entẽdidas las diſjũctas,mirãdo el exẽplo ſiguiẽte.

vt re. fa vt fa. fa.

Quando viniere ſexta,o ſeptima mayores o menores,o alguna octaua de ſalto:ymaginad ſi vinieran pũtos en medio,como hizierades al cabo dela tal diſjuncta:y aſſi lo hareys quando no vuiere los tales puntos medios:ſegũ parece enel exemplo pueſto en el capitulo ſexto del libro ſegundo. El que las ſobredichas dos reglas guardare,teniẽdo las diſjunctas por mutãças ymaginarias,o mediatas:en breue tiempo quedara en ellas facilitado,y ſin dificultad las cantara. Contando el diateſſaron en el numero delas diſjunctas ſegui a muchos: por lo qual dixe. Cõmunmente dizen ſer las diſjũctas del canto llano ſiepte. Si tomamos la diffinicion dela diſjuncta, que es tranſito vehemente (ſegun dize Pythagoras) no cõuiene al diateſſaron: porque todas las vezes que viniere de ſalto,ſe puede hazer con mutança formal:ſegun ſe hizo en el exemplo ſuperior enel punto ſeptimo pueſto en bfa♮mi. Luego propriamẽte hablãdo,el diateſſaron no es diſjuncta:aunque venga de ſalto. Aqui puſe differencia entre ſexta menor y mayor, y entre ſeptima menor y mayor:porque diſtã vna de otra vn ſemitono mayor:la qual differencia no declare a los principiantes,porque no fue meneſter. En lo demas me remito al libro ſegundo capitulo ſexto:porque alli eneſte caſo hable largo.

Del cognoſcimiẽto de los modos. Capitulo.xiiij.

SEgun la diſpoſicion y cõpoſiciõ delos modos ſimples (guardando lo que delios es eſcripto) no pueden ſer mas de ocho. En el fenecimiento vnos ſon regulares,y otro irregulares. Los modos regulares (ſegun tiene el melifluo Bernardo) fenecen de dos en dos. Primero y ſegundo en Dſolre,tercero y quarto en Elami,quinto y ſexto en Ffaut,ſeptimo y octauo en Gſolreut. Otras tres letras ay,que ſe llaman affines o confinales, donde puedẽ fenecer los tonos. Sanct Gregorio y otros doctores dizen auer ſolas tres en cãto llano. Quieren eſtos doctores, que primero y ſegũdo puedan fenecer en alamire,tercero y quarto en bfa♮mi, y quinto y ſexto en cſolfaut:pero ſeptimo y octauo no quieren que acabe en dlaſolre. Tambiẽ ay doctores,que defienden en canto llano el ſeptimo y octauo mudarſe por Cfaut. Las razones que para ello dan:ſon,que ſi fenecen en dlaſolre:no ay ſignos en la mano para que el ſeptimo ſuba diez pũtos:y ſi feneccieſſen en Cfaut,no tiene el octauo modo ſignos para abaxar ſus cinco puntos. Y porque no cõuiene el modo maeſtro fenecer en letra, en la qual ſu diſcipulo no tiene diſpoſicion de ſignos para ſu complida perfection,ni el diſcipulo en letra que ſu maeſtro no pueda tener ſu perfection: dizẽ los tales,que ni el octauo acabe en dlaſolre, ni el ſeptimo en Cfaut. No cõuiene,dizẽ, Que el cãto llano ſalga de Γut. Dizẽ mas,que ſi hallaſſẽ eſtos modos fenecer en Cfaut,o en dlaſolre

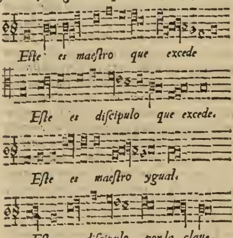
que sera composicion de sanct Ambrosio, o yerro delos puntantes: porque enel canto gregoriano no ay tal composicion. La causa sobredicha que el septimo y octauo no puede fenecer en canto llano en dlasolre, que los dichos doctores dan no es sufficiēte: porque presupone que el septimo modo puede subir diez pūtos arriba de su final, y esto es falso. La causa porque se pueden mudar los modos en canto llano a las letras confinales: es por euitar las diuisiones delos tonos. Y si el septimo y octauo modos mudassen por dlasolre: auian en ellos de cantar mi entre ffaut y gsolreut, y por ser esta diuision de tono: no conuiene fenecer en dlasolre. Y si por Cfaut se compusiessē tambiē tenia siempre vna tecla negra: lo qual en canto llano es grande inconuiniente. Notan solamente estos seys tonos suelen mudar arriba de su final cinco puntos en canto llano, segun auemos dicho: pero tambien quatro dizen algunos. Yo no he hallado ē cāto llano mas de vna letra con final, y es A. Tābiē hallamos en cāto llano segūdo en Gsolreut, que son quatro puntos arriba de su final, y es el antifona Nos qui viuimus. Si cinco puntos se subieren, diremos en todos ellos mi en bfa♮mi: y si quatro, fa: excepto si otra cosa particularmēte fuere señalada, o el canto por regla particular demandare. El cantor tenga auiso, que si mudare el modo: guarde el diapasson, que guardaua antes que lo mudasse. Esta manera de mudar los tonos parece sanct Bernardo defender a sus frayles diziendo. Digna cosa es, los que prometieron biuir regularmente: tengan sciencia de cantar rectamente. Han pues de expeler y alançar las tales licencias, que a los modos se dan. Pero ay dolor, que lo que cantan no es Musica: sino tiene semejança de Musica. Apartā los puntos ligados, y ayuntan los sueltos y contrarios, dizen vnos fa donde los otros pronuncian mi, la musica como quieren comiençan, acaban, abaxan, suben, componen, y ordenan a su voluntad: y no como conuiene. Quien bien notare las sobredichas palabras de reprehēsion del melifluo Bernardo, de principal intento es contra los ecclesiasticos ygnorantes: mayormēte contra los que professarō dezir el officio diuino segun la sancta yglesia de Roma. No se, como cumple el tal religioso con su profession y voto: que no sabe cantar, y menos el que no quiere deprēderlo. La forma que tiene la yglesia romana (por la mayor parte) enel officio diuino es dezirlo cantado y assi lo vemos communmente en las yglesias del nuestra Yspaña que dos clerigos y vn sacristan (y algunas vezes menos personas) dizen el officio diuino cantado. El religioso que no esta occupado en el exercicio sancto delas letras, en curar los enfermos, en seruir los sanos, o en otros actos y obras dela meritoria obediencia: no queriendo deprender a cantar, gran sospecha tengo, que no cumple con su profession: porque se obligo a dezir el officio diuino segun la yglesia romana. El que tuuiesse alguna delas sobredichas occupaciones y exercicios, no embotaria la lança para el seruicio de nuestro Dios, si supiesse cantar: antes seria seruirle con lança doblada. Los ecclesiasticos que no saben cantar las alabāças diuinas: indignos son de las destribuciones y renta que lleuan. Assi que, a los malos cantātes reprehende sanct Bernardo, que no sabiendo aun cantar, mudan el canto: y no a los buenos musicos que guardan las reglas y leyes musicales, y como sabios augmentan la Musica en muchas maneras. Mudado el final natural de vn modo lo haze ser yrregular: empero mudar la claue de vna linea en otra (aūque sea en medio del renglō) no lo vicia, ni haze irregular: porque no vario su letra final. Porque vn cāto sube o abaxa muchos le suelen mudar la claue dela linea en que primero se puso. En tal caso el cantante tenga auiso, que quantos puntos se abaxa la claue: tantos sube el punto que adelante dela dicha claue se pone. Y quantos puntos sube la claue: tantos abaxa el punto, segun parece en el exemplo siguiente.

Hec sunt conuiui a que ti bi placent

o patris sapi en ti a.

Enel canto de organo mas letras ay confinales: las quales letras dexo de señalar para su lugar. Delos modos, o tonos los quatro son maestros, y los quatro discipulos. Los nones son maestros, y los pares discipulos. El que quisiere saber, vn cāto de que tono es: mire primero la letra final del. Donde se acaba totalmēte el canto: llamo final.

De adonde infiero: que el introyto, reſponſo, y reſponſete breue porque tienẽ verſos con preſſa, o repeticion (aũque el verſo ſe aya de mirar lo que ſube o lo que abaxa como parte del modo) no mi rareys en ellos el final, ſino donde dexays de can tar, que es el vltimo pũto antes del verſo. Cõtad deſde el final cinco puntos arriba, y ſi encima de aquellos cinco ſubiere mas, que abaxa de ſu final: ſera maeſtro. Y ſi abaxa de ſu final, mas que ſube arriba delos dichos cinco puntos: ſera diſcipulo. Si eſtan yguales (que encima delos cinco ſube tan tos puntos, quantos abaxa de ſu final) ſera maeſ tro: al qual ſe le deue eſta honrra: excepto ſi la claue, o paſſo particular no trae del diſcipulos que ẽ tal caſo no ſera maeſtro. Hallareys exẽpli ficada eſta regla enlos quatro exẽplos ſiguiẽtes.



Eſte es maeſtro que excede

Eſte es diſcipulo que excede.

Eſte es maeſtro ygual.

Eſte es diſcipulo por la claue.

Aunque eſte cognoſcimiento ſea imperfecto y ẽ vniuerſal: es facil. Todo cãto que feneciere en E lami, o en Ffaut, mirad la claue que trae: y enten dereys con ſolo eſto que modo es. Si es la claue de Ffaut, ſera el tal modo diſcipulo: y ſi fuere la cla ue de cſolfaut, diremos el tal modo ſer maeſtro. Todo tracto en lo romano es del modo ſegundo, o del octauo. Si el tal canto feneciere en Dſolre, ſera del tono ſegundo: y ſi acabare en Gſolreut, ſera modo octauo. Todo reſponſo breue ahora tenga alleluya, ahora ſe cante ſin ella, es del ſex to modo: excepto In manus tuas domine ſin allelu ya que ſe canta en las completas, y los del aduiẽ to del ſeñor en todas las horas, y el de tercia delos domingos de todo el año (que comiença Inclina cor meum deus) que ſon todos del quarto modo.

Reſponſos breues llamo: alos que ſe cantan enlas horas deſpues dela capitula. Lo que digo delos breues reſponſos, ſe entiende enlo romano. Acer ca del cognoſcimiento delas antiphonas reglas cõmunes y buenas ſe ponen en las artes de canto, conuiene aſaber primero re la, ſegundo re fa, terce ro mi fa, quarto mi la, quinto fa fa, ſexto fa la, ſeptimo vt ſol, y octauo vt fa: pero para mayor breuedad y certidumbre digo. Si la ſequencia, o ſe culorũ amen comiença arriba del final tres, o qua tro puntos, ſera diſcipulo: y ſi fueren cinco o ſeys ſera maeſtro. Siempre la ſequencia del maeſtro co miença por preeminencia mas alta que la del diſci pulo. Tambien ſe pueden cognoſcer las dichas ã tiphonas en el principio ſubiendo del ſigno de ſu final haſta el ſigno donde comiença la ſequẽcia. Pues ſi al principio dixere re la gradatin o de ſal to, ſera primero: ſi re fa, ſera ſegundo: y aſſi de to dos los otros modos cõforme ala regla ſuperior. Deforma, que la regla que ſirue para el final del antiphona, y principio dela ſequẽcia: aprouecha para el principio dela dicha ãtiphona. Y ſi algu na vez otra coſa hallardes: entended ſer yerro de puntãte, o falta del componedor: porque la regla es infalible. El perfecto cognoſcimiento de los o tros modos es el ſiguiente. Vn modo, tiene de arte para ſubir encima de ſu final cinco puntos: que es vn diapente. Para ſer maeſtro trayra quatro pũ tos, que es vn diateſſaron ſobre el dicho diapẽte: y para ſer diſcipulo trayra el diateſſaron abaxo de ſu final. Los modos que algun punto delos o cho ſobredichos le faltare: llamarſe han imperfe ctos. Deforma, que para ſer vn modo perfecto: o cho puntos (que ſon vn diapaſſon) ha de tener. Cinco puntos y quatro digo ſer ocho: porque el vno, que es fin del diapente ſe cuenta dos vezes, y aſſi es el dicho pũto principio del diateſſarõ. To dos los modos aſſi maeſtros, como diſcipulos tie nen dos puntos de licencia para hazer las clauſu las finales del diapaſſõ. Podemos dudar, porque entre muſicos es dicho cõmunmẽte traer todos los modos eſtos dos puntos de licencia. Porque eſtos dos pũtos ſon dichos de licẽcia, mas que los ocho que todos los modos traẽ: o ſi los ocho ſon de arte porque los dos no ſerã de arte? Si ay differẽcia ẽ tre ſer de arte, o de licẽcia. Los latinos tomaron el arte dela muſica delos griegos: los quales dauã alos modos ſolo vn diapaſſõ, que ſon ocho pũtos:

Estos son los ocho puntos que dizen de arte. Viendo los latinos que para hazer en los modos clausulas differentes eran menester dos puntos: dieron se los de licencia a cada vno dellos. Del punto superior vso sanct Ambrosio, y de ambos sanct Gregorio, segun dize Franchino: y por esto augmento sanct Gregorio la gama. Es tanta la reuerencia que los latinos tienen en este caso a los griegos: que lo que dellos tomaron llaman arte, y lo demas dizen ser de licencia. Pues pueden subir todos los modos sobre su diapasson vn pũto: y abaxar otro. Los modos que qualquiera destos dos puntos traen: llaman se plusquam perfectos. El modo que trae vn diapasson llamamos perfecto, y el que trae estos dos puntos, o qualquiera dellos, es mas que perfecto: porque la perfection delas clausulas causada delos tales puntos no la tiene el modo, que solamente trae los ocho pũtos. Esto quiere dezir el termino, o palabra de plusquamperfecto. La conclusion dela presente materia es, que el ãbito, o distancia delos modos es diez puntos. Si creemos al glorioso bernardo, ordeno se, que los modos tuuiessen diez puntos: por la authoridad del psalterio de diez cuerdas. Como los psalmos en estos instrumentos que tienen diez pũtos, se cantauan: cosa justa fue, que la Musica que se cantaua, pudiesse andar en los diez pũtos. Yten porque la boz del hombre cõmunmente puede subir diez puntos, y por reuerencia delos diez mandamientos: fue lo sobredicho bien ordenado. Algunos delos modernos (mayormente estrangeros) componen largo en onze, doze, y treze pũtos: que suben ala perfection del maestro, y abaxan a la del discipulo, y ninguno dellos es: sino vn mõstruo ẽ musica. El dicho sanct bernardo tiene por vana la tal composicion. La differencia que ay ẽtre estos ocho tonos, y la causa porque el primero no es quarto: en otra parte se dira complidamẽte. Estos modos suelen diuidir en muchas maneras. Vnos dizen auer quatro, otros cinco, y otros seys: y por ser prolixidad, y los miembros o partes dela diuisiõ algunas vezes coincidir, que diuersos nombres significã vna mesma cosa, como veremos en el libro sexto: pongo otra diuisiõ de dos partes diziendo. Todo modo es regular, o irregular. Si guardare la letra final, composiciõ, y arte: llamar se ha modo regular. Por qualquiera delas sobre dichas cosas que faltare: llamarse ha irregular.

Quando cantaremos accidentalmente. Capitu. xv.

Para saber quando auemos de cantar por ♮ quadrado, o quando por bmol sola vna regla quiero poner: la qual sera la spuma, o medula de lo mucho que he leydo. Siguese la regla. Todo cantante se guarde de hazer bmol, y de toda conjuncta (aunque sea en quinto y sexto modos) sino fuere para complimiento del diapente, o diatessaron en el canto llano: por no dar fa contra mi en lugares defendidos en canto de organo: o porque la melodia del canto y razon lo pide. Todas las vezes que el cantante hallare cinco pũtos por via de diapente, que es gradatin o de salto: darles ha tres tonos y vn semitono menor. Si enel genero diatonico no vuiere los dichos tres tonos y semitono supla lo del chromatico haziendo bmol, o ♮ quadrado en el signo que por el genero diatonico no lo ay. Todas las vezes que hallare quatro pũtos por via de diatessaron: darles ha dos tonos y vn semitono menor. Si enel genero diatonico no lo uiere suplase del chromatico. Assi que, nũca cãtemos por conjuncta de bmol, o ♮ quadrado: si no para complimiento delas dos sobredichas consonancias. Para verificar y declarar los casos particulares donde se deue hazer diuision de tono, o bmol tomad el exemplo siguiente. Cantãdo desde Ffaut hasta ♮mi, y no mas: no diremos mi en ♮mi, auiendo dicho fa en Ffaut (que seria alos cinco puntos dar dos tonos y dos semitonos) sino fa: el qual fa esta enla tecla negra entre Are y ♮mi, si subiendo el dicho canto de ♮mi (dõde se formo fa) hasta Elami por diatessaron: diremos en el dicho Elami fa. Subiendo desde ♮mi, y auiendo dicho mi en ♮mi: si a Ffaut subiere por via de diapente: tambien diremos en Ffaut mi. Esto entiendo si en ♮mi por complimiento de alguna consonancia de necessidad diximos mi: porque si esta necessidad no viniere, y subiere el dicho diapente desde ♮mi a Ffaut: por no hazer mi en Ffaut: diremos fa en ♮mi. Tomad este auiso mas claro, que en otra parte lo dixe. En cinco puntos no queda complido el diapente, ni en quatro el diatessaron: si en la vna parte de estas dos consonancias dezimos mi, y en la otra fa. Hallareys lo ya dicho verificado en el exemplo siguiente.

Coſa notiſsima es alos muſicos, que porno dar fa
cõtra mi en octaua, o quinta y en todas ſus com-
pueſtas: de neceſſidad han de vſar el genero chro-
matico. Es coſa tan cierta alos que ſabẽ cõtrapũ
to, que no ay neceſſidad de exemplo. El tercero ca
ſo enel qual deuemos vſar el genero chromatico: es
por melodia. Algunas vezes que por complimiẽ
to de eſtas conſonancias aueys hecho bmol, y ſube
quaſi inmediatamente, o luego el canto a cſolfa-
ut, o a otro ſigno mas arriba de adonde hezistes
bmol: ſi buelue ſin tardança a tocar abaxando al
dicho ſigno donde dixiſtes bmol: no ſera cõtra ar
te, ſino conforme a razõ, y por pedirlo la melodia
del canto (por eſtar el oydo ceuado enel dicho b
mol) hazer ẽ tal caſo bmol. Eſto hallareys en vn
alleluya dela natiuidad de nueſtra ſeñora, que co
miença felix: en dos partes, vna enfin del alleluya
y la otra en fin del verſo. Eſtos ſon los caſos que
hallo en los quales por neceſſidad de buena Mu
ſica ſe deue hazer bmol: fuera deſtos no hallo ra
zõ para hazerlo: porque todo bmol es defendido.
Eſto prueuo aſſi. Todo bmol (hablãdo en rigor
de Muſica) es genero chromatico, y todo genero
chromatico (cantando diatonicamente) es defendi
do: luego todo bmol es defendido. El bmol es te-
cla negra, toda tecla negra es del genero chroma
tico, y eſte genero es defendido (ſino fuere por ne
ceſſidad particular) luego tãbien es defendido el
bmol, pues es genero chromatico. Con la meſma
probaciõ que prouamos ſer defendido generalmẽ
te el bmol: queda prouado no poderſe vſar las cõ
junctas, o diuiſiones de tono de ♮quadrado: por
que tambiẽ todas ellas ſon bozes del genero chro
matico, y por conſiguiente ſon bozes accidẽtales
y aſſi defendidas, ſino fuere en caſos particulares.

Si el quinto o ſexto modos ſe cantaran ſiempre por bmol Capitulo .xvi.

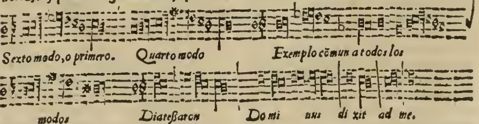
Señaladamente dixe en la regla ſuperior, aun
que fueſſe quinto o ſexto modo no ſe auia de cã
tar por bmol general: ſino que todos paſſaſſen por
vna regla. Antes de eſſencia del quinto y ſexto
modos enel diapente es cantarſe por ♮quadrado.
Por lo qual es de notar, que el diapente de eſtos
dos modos es dela tercera ſpecie: el qual tiene en
4, el tercero lugar, o grado el ſemitono. Formaſe
pues eſte diapente fa ſol re mi fa. Los que total
mẽte y ſiempre cantã los dichos modos por bmol,
corrompen ſu diapente y compoſiciõ natural, o eſ
ſencial, y hazen diapente de vt a ſol, que es del ſep
timo y octauo. Verdad es, que eneſtos dos modos
mas vezes ſe haze bmol, que ẽ otros: por cauſa del
diapente deſde ffaut agudo a bfa♮mi, y del diate
ſaron de Ffaut graue al dicho bfa♮mi. De for-
ma, que por euitar ſemidiapente, o tritono: ſe ha
ze el tal fa. Ya lo he dicho, que el fa de bfa♮mi
es tecla negra, y tan defendida como las otras te
clas negras. Pues ſino fuere por neceſſidad: no ſe
ha de hazer el dicho bmol. Si algunos porfia-
rẽ a cantar ſiempre eſtos dos modos por bmol: qui
tẽ la tercera ſpecie del diapente, que es de fa a fa:
como parece quitarla el venerable Ioan de eſpino
ſa, no obſcuro ẽla Muſica en ſu arte zica: lo qual
ſe ſigue a eſta opinion, aunque eneſto no acerto:
como enel libro ſexto ſe vera contra el dicho au-
thor. Aſſi que por no venir a quitar, lo que to
dos los doctos puſieron, vſaron, y conſeruaron
grandes tiempos: ſeria bueno alargar la tal opini
on. Y porque parece por lo ya dicho condenar a
muchos buenos muſicos: miren adelante eſta mate-
ria enel libro quarto capitulo veynte y tres y veyn
te y quatro, y en otras partes, y los veran alaba-
dos, ſalua la verdad ya dicha. No quiero paſar
en ſilẽcio vn dicho notable de ſanct Bernardo: que
haze mucho ami propoſito. Quando vuiere, dize
neceſſidad de vna boz de bmol, ſe tome quaſi hurta
da: porque no parezca tomar el tal canto ſemejan
ça de otro modo. Es notiſſimo alos que ſabẽ tañer
modos accidentales, que lo hazen con teclas ne-
gras: muchas delas quales ſon bmol. Es baſtante
el bmol general para vno que auia de ſer modo
primero feneciendo en Dſolre: que ſea quarto.
Meneſter es, que ſalido el cantante dela neceſ-
ſidad de bmol: dexe luego la dicha propri-
dad. Solamente al fa llamo bmol: porque ſo-
la en eſta boz ſe ay la differencia. Lo meſmo
digo del mi accidental, formado en tecla ne-
gra de ♮quadrado.

Si vienen junctos diapente y diatessarõ qual dellos se guardara. Capitulo xvii.

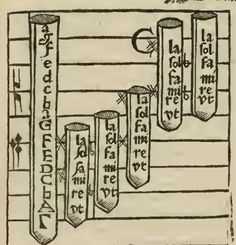
Es vna dubda y no pequeña a cerca destas dos consonancias de diapente y de diateßaron viniendo junctas en parte que no se pueden ambas guardar: qual delas dos guardaremos. Si subieße vn canto desde Elami a bfabmi por via de diapẽte, y luego abaxaße a Ffaut por via de diateßarõ haziendo mi en bfabmi, guardauamos el diapẽte y corrompiamos el diateßaron: haziendo fa en el dicho bfabmi guardauamos el diateßaron, y no el diapente. En tal caso hablan algunos con distincion. O la vna destas dos consonancias sobre dichas es del modo en que esta puntada, o ninguna dellas lo es. Si la vna fuere del tono (ahora se a el diapente, o el diateßaron) aquella se guardara, en qualquier lugar que viniere. Si ninguna de las dos consonancias fuere dela composicion del modo, sino que ambas son accidentales: guarde se la que primero viniere. Bien parece ser barbaro ẽ Musica el que esto dixo, y acreditado: pues que su dicho no prouo. Dizen otros cantores que se guarde el diapẽte enqualquier lugar, o modo que viniere por ser consonancia perfecta: y otros affirmã que el diatissarõ, porque el monacchordio procede por diateßarones: por lo qual tiene esta consonancia preeminencia. Puede se responder alos tales: que si el diapente es tal, qual dizen para cõtrapunto: no tiene preeminencia enla composicion del modo. Tan necessario es el diateßaron para que vn modo sea perfecto: como el diapente. Ambas consonãcias son partes essenciales del modo. Ni el diateßarõ enesto tiene preeminencia. Por que si el monachordio procede por diateßarones, no es para dezir la perfection del diateßaron: sino para declarar el origen, y augmentacion del monachordio. Este instrumẽto desde Mercurio fue augmentado por diateßarones. Pero no se sigue, porque en vn tiẽpo por vn author, o por muchos fueße el dicho instrumento augmentado quatro cuerdas, que hazian vn diateßaron: que no fueße acrecentado en diapentes, y en otras consonacias. Dizen pues los diatesarones el succeßo del monachordio: y no la perfection, o preeminencia del diateßaron. por lo qual concluyen, que se deue guardar la consonancia primera. Por tener el lugar primero: se le deue el la preeminẽcia, y cõ derecho. Por esta regla no juzgueys las disjũctas: porque la consonancia de golpe (que es la disjũcta) se ha de mirar principalmẽte: y despues la que fuere gradatin. Las disjunctas se juzguẽ por su regla particular. Es determinacion de hombres doctos, que siendo vna delas dos consonancias del modo, y viniendo primero aquella se guarde: no teniendo cõsideracion que sea diapente, o diateßaron. Y e o si ninguna delas dos consonancias fuere del modo o el diapente que fuere del modo viene en el segundo lugar: es decreto y parecer delos tales, que se guarde el diatesaron: porque es consonancia mas cercana al oydo, porque el genero diatonico procede por diatesarones, y porque ya esta en vso de hombres doctos, y el oydo delos sabios hecho a ello. Algunos cantores dizen, que se guardẽ ambas consonancias cantando accidentalmente. Si dixeren fa en bfabmi: que lo digan en Ffaut y en Elami: y si dixeren mi en bfabmi, que lo digan tã bien en Elami y en Ffaut. Assi que, si enla vna parte delas cosonancias se haze mi, tambien se deue hazer ẽla otra. El mesmo juyzio sea auido del fa. Lo sobredicho del diapente y diatesaron es de parecer ageno. Digo, que formar las dos consonancias junctas pocos lo acertaran a hazer: y no todas las vezes que quisieren. En parte puede: venir: que no aya quien las forme junctamente. Poner estas dos consonancias jũctas fue yerro del cõponedor, o por mejor dezir, delos que sacarõ el cãto de vna regla en cinco, y de otros puntantes. Es mi parecer eneste caso, que viniendo las dichas cõsonãcias junctas: se guardẽ ambas. si pudiere ser, y sino guarden el diatesaron, y esto por tres razones. La primera es. Los griegos (de quien recebimos la Musica acertada) pusieron vna cuerda para euitar el tritono, y es el fa de bfabmi, y no pusieron cuerda para euitar el semidiapente: luego el tritono se deue mas de euitar y huyr, que el semidiapente. La segunda. En el genero que ahora en composicion cantamos: vsamos muchas vezes fa cõtra mi en quinta (assi como ẽ clausulas de los seys modos, que tienẽ pũto sustentado) y el oydo enesto exercitado, y criado no reclama, ni siente pesadũbre, y no ay tãto vso del tritono: luego el diatesarõ se deue guardar. La tercera razõ se funda ẽ el modo de proceder del genero diatonico que es por dos tonos y vn semitono en quatro puntos.

De la concluſion dela regla ſuperior Capi.xviii.

NOteſe, que para ſer vna diſtancia diapente, o diateſſaron ha de yr ſeguida que por otros terminos ſe llama gradatin, o de ſalto. Qualquiera conſonancia que con ellos ſe mezcle de tono o ſemitono: los deſhaze. Y porque vniſono no es cõſonancia, ſino principio, ſegun Boecio, de conſonancia: aunque en medio del diapente, o del diateſſaron eſtuuieren dos puntos vniſonantes: no ſe pierden las dichas conſonancias. Algunos cãtores eneſta regla ſacan por excepciõ, ſi en el vn pũto delos dos no ſe hiziere clauſula: que en tal caſo ſe pierden las dichas conſonancias. No vatã fuera de razõ, que no ſe puede prouar: porque haziendo clauſula ſe acabo ſentencia en el tal punto: tambien es razon, que ſe acabe el canto. Comẽço ſentencia, y el canto en el punto ſegundo: aſſi comiença a formarſe otra conſonancia: por tanto perdio de ſer diapente, o diateſſaron. Eſta razon concluye en toda la muſica: empero ay otra en cãto de organo. Para lo qual es de notar, que los muſicos tienẽ de vſo aprouado ſuſtẽtar el penultimo pũto dela clauſula ẽ el modo primero: y aſſi viniendo la clauſula de ſexta a octaua, la hazen cõ ſexta mayor, la qual contiene quatro tonos y vn ſemitono. Pues ſi en bfa♮mi enla vna boz hazen fa, y en la otra ſuſtentan en gſolreut: viene a ſer no ſexta mayor, ſino ſeptima. Ay ſeptima mayor y ſeptima menor, y enla diſtancia que ay entre eſtas dos ſeptimas: puede auer muchas ſeptimas, y vna es la que digo deſde el fa de bfa♮mi al punto ſuſtentado de gſolreut: la qual diſtancia tiene cinco tonos, y es vna coma mas, que la ſeptima menor. Eſta ſeptima ẽ ninguna manera ſe puede dar Si vna diſſonancia ſe ſuffre enla muſica: es por la conſonãcia que deſpues ſe ſigue. No ay hombre tan atreuido, que dos ſeptimas de: como ſe dan en el caſo preſente La primera es mayor de cinco tonos y vn ſemitono: y la otra de cinco tonos. Razõ es dezir, que por la clauſula ſe pierden las dichas conſonancias. Si vn modo ſubieſſe deſde Elami haſta bfa♮mi, y la otra boz (quando eſta dieſſe ẽ bfa♮mi) tocaſſe en ffaut agudo: por no hazer fa cõtra mi en quinta: diriamos fa en bfa♮mi. En tal caſo no ſe guardaua el diapente, que ſubio deſde Elami a bfa♮mi: por guardar la conſonancia del contrapunto. Menor mal es quebrãtar el diapente, o el diateſſaron: que faltar la melodia en el cãto de organo. De dos males forçoſos el mayor ſe ha de euitar y huyr. Mayor mal es dar dos ſeptimas vna tras otra: que corromper el diateſſaron. Luego razon es lo que algunos cantores dizen, que haremos mi en el caſo ſobredicho, y no fa. Eſto entiendo del diateſſaron ſegundo, y no del primero. Quiero dezir, que ſubiendo el canto llano de Ffaut a bfa♮mi, por via de diateſſaron, aũque enla clauſula de alamire tenga dos o tres puntos conſonantes (como algunos dizen) no haremos mi en bfa♮mi: ſino fa por guardar el diateſſarõ. Y ſi en canto de organo hizieſſemos fa, la boz ſuperior no ſuſtentara el pũto penultimo en la clauſula: porque ſeria hazer dos ſeptimas, como dicho es. Pero eſta clauſula ſobredicha deue ſer hecha con diſtancia de tono: como es guardado en el modo quarto. Aſſi que, la determinaciõ ſobredicha no ſe entienda del diateſſaron primero, o aſcendiente: ſino del que deſciẽde deſde bfa♮mi a Ffaut, o de ſus ſemejantes. Los exemplos ſiguientes ſon para verificar y declarar la ſobredicha regla, y las excepciones della.



La figura infra ſcripta es para entender de rayz las conjunctas, o diuiſiones de tono que en canto llano ſe hallan.



Declaracion de esta figura Capitu. xix.

Cada vna delas cōjūctas que se vsan en cāto llano puse en su caño: dela manera que posimos las deduciones, y son cinco. Para la declaracion delas dichas cōjūctas, o diuisiones de tono se noten cinco cosas. La primera, que las tres destas diuisiones de tono (que son primera, tercera, y quarta) son de ♮quadrado: y las dos (que son segunda y quinta) son de bmol. La primera tiene el mi entre Cfaut y Dsolre, mas cercano a Dsolre que a Cfaut, la segunda forma fa entre Dsolre y Elami, mas cercano a Dsolre, la tercera tiene el mi entre Ffaut y Gsolreut graues, mas cercano a Gsolreut, la quarta forma mi ētre csolfaut y dlasolre, mas cercano a dlasolre, y la quinta forma el fa entre dlasolre y elami agudo, mas cercano a dlasolre: segun por las señales de ♮quadrado y de bmol puestas enla sobredicha figura puede ser visto. Lo sobredicho entiendo en los instrumētos acertados: porque enlos cōmunes muy al contrario es. La segunda, que en cada vna delas conjunctas vamos fingendo bozes: las quales no estan encerradas enel gamaut. Si tomays la primera conjuncta, forma vt en Are, y re en ♮mi, y assi proceden todas seys bozes. Mirad de proposito todas las seys bozes de cada vna delas conjunctas: y hallareys, que ninguna dellas contiene el gamaut. Son luego todas las bozes delas conjunctas fingidas, fuera de el gamaut. Por lo qual hize figura distincta dela primera: para que mejor se entendiessen. Lo tercero que en esta materia se requiere saber: es, que aunque todas las bozes delas conjunctas sean fingidas: algunas de ellas salē fuera del sitio del gamaut, y otras no. Tomo por exemplo la primera cōjuncta: la qual tiene seys bozes. El vt, re, fa, y sol desta conjūcta son bozes fingidas: pero el vt esta en el mesmo signo de Are, y el re en ♮mi, y el fa en Dsolre, y el sol en Elami. Todas las bozes que no tienen señal de ♮quadrado, o de bmol en la sobredicha figura: las aueys de pronunciar cantando enel mesmo signo donde las veys tener su assiento. Si señal de bmol tuuiere alguna boz: entēdereys la tal boz no auerse de pronunciar en el signo que enla figura esta señalada: sino mas abaxo. Tiene la tal boz su assiento entre el signo en que esta escripta y el signo inferior: como podeys ver en el vt y en el fa dela segunda y quinta conjuncta. Si la boz trae vna señal de ♮quadrado: entendereys la tal boz auerse de pronunciar arriba de donde la veys pūtada. Mirad el mi y el la dela primera y quarta cōjūcta: y vereys por tener la dicha señal, que no se deuen entender en el proprio signo donde son scriptos: sino, que se entiendan estar entre el signo que los veys puntados y el superior. Porque no auia spacios, o reglas en la Musica para puntar las dichas bozes fingidas: inuentarō las señales de ♮quadrado y de bmol. Lo quarto se deue notar, que si en las bozes fingidas sin señales no fingimos signos, sino en los signos que estā puntadas, o scriptas las entendemos estar: en las bozes que tienen señales, no tan solamente se fingen bozes: pero tambien signos. Luego en las bozes delas conjunctas sin señales ay solo vn fingimiento: y en las que tienen señales, ay dos. Por esto los que han tractado hasta oy delas conjunctas, o diuisiones de tono enlas artezicas de canto llano: no señalauā mas del fa, o el mi dela cōjuncta: loqual para hombres consumados enla musica bastaua: pero no para principiantes. Menester es al principiāte señalar todas las seys bozes de cada vna delas conjunctas, como enlos cinco caños las puede ver. Lo vltimo que enla declaracion desta figura se deue notar: es, que aunque el la dela tercera conjuncta y el vt dela quinta estē en el signo de bfa♮mi: tiene la vna boz señal de ♮quadrado, y la otra de bmol. La causa delo so

bredicho fue, porque como el dicho signo de bfa ♮mi tenga dos bozes, y ellas no esten yguales: para de notar que el la dela tercera conjuncta esta con el mi de el signo que es boz de ♮quadrado, y el vt dela quinta con el fa de el dicho signo, que es boz de bmol: ala vna pase señal de ♮quadrado, y ala otra de bmol. Si estas conjunctas quereys saber de rayz y fundamento: ayuntad las bozes puestas enlos caños con las letras que tienẽ, y como fingimos bozes: fingid tambien signos, y los podeys retener facilmente enla memoria. Por razõ de exemplo podemos dezir. Aut, ♮rebut, y assi poniendo atodas las otras letras las bozes dela figura: formaremos signos fingidos.

Declaració desta palabra conjuncta. Capitu.xx.

Algunos cantores ponẽ en dubda, si estas bozes que fingimos, seran dichas conjunctas, o diuisiones de tono. Declaremos primero estas dos palabras, conjuncta y diuision de tono: y luego responderemos ala pregũta. Conjuncta quiere dezir cosa ayuntada: y diuision de tono es vna boz, que diuide el tono en dos semitonos, vno mayor, y otro menor. Quando quiera que dezimos diuision de tono: solamente se entiende por vna tecla negra, que diuide el tono, en medio del qual ella tiene su assiento. Esta tecla negra sale fuera del sitio y lugar del gamaut are: pues que se pone en medio de dos signos. Vnas vezes esta tecla negra es fa, otras vezes es mi: segun ya fue dicho. Cada vna de estas bozes fingidas, significadas por las teclas negras: tiene consigo cinco bozes, y ella que son seys. Todas estas seys bozes se llaman vna conjuncta: porque son bozes accidentales ayuntadas alas bozes naturales. Verdad es que la diuision de tono, que es vna boz, no puede estar sin las cinco, y assi parece que ambos nombres (conuiene a saber diuision de tono, y conjuncta) sean vna mesma cosa, debaxo de diuersas consyderaciones. Si en rigor de Musica queremos hablar, sola la boz significada por la tecla negra es diuision de tono: y todas las seys bozes accidentales es la conjuncta. Las diuisiones de tono de su cosecha y natural ni son bozes de fa ni de mi: segun la necessidad que de ella tuuieremos: assi la podemos formar. Auemos de hablar de ellas segun enel monachordio estan puestas, y segun comunmente dellas vsamos, y cognoscerse han por la regla siguiente. La diuision de tono que esta arriba de el fa natural, es mi: y la que esta abaxo de el mi natural, es fa. Luego la diuision de tono entre Cfaut y Dsolre, entre Ffaut y Gsolreut, y entre csolfaut y dlasolre es mi: y la de entre Dsolre y Elami, y entre dlasolre y elami agudo es fa. Vna diuision de tono se halla en canto llano entre Gsolreut y alamire: la qual yo no señale en la figura superior delas conjunctas. Fue la causa, porque vnas vezes se halla mi: segun enel organo la vemos, y otras vezes fa. Pues por no ser siempre vna boz, como las otras cinco: la excluy del numero dellas. Bastara señalar el lugar donde se hallara en canto llano.

Donde se hallarã en cãto llano estas cõjũctas. Ca.xxi.

Por dar claridad alos principiantes dire donde se hallarã las sobredichas diuisiones de tono. La primera diuision de tono, que dixe hallarse en canto llano: es mi entre Cfaut y Dsolre, a imitacion del canto natural que dize mi fa sol la y porque en orden realmente es primera: le señalo el lugar primero. Cõmunmente hazemos esta conjuncta, quando el modo primero, o segundo viniendo la clausula a Dsolre la haze con pũto baxo, puesto en Cfaut. Tal punto sustentamos, y aunque enla boz lo pronũciamos vt: es enel oydo y medida mi. Hallarse ha en muchas partes, especialmente en vna alleluya de vn martir que dize Posuisti, en otra de muchos martires, que dize Iusti, y enla de sanct francisco que comiẽça Hic franciscus: segun se vera enel exemplo siguiente.

Alle lu ya.

Dixe la tercera diuisiõ de tono ser señalada por señal de ♮quadrado ẽtre Ffaut y Gsolreut. Cõmunmente las vezes que hazemos clausula en Gsolreut, si con punto en Ffaut se haze: se causa la tal diuisiõ de tono: la qual se halla enel primero y tercero Agnus del doble menor, y ẽla cõmunicãda Beatus de vn confessor põtifice, enla palabra Inuenerit: segun que se sigue.

Agnus de i. Dominus in ue ne rit vi gilan tem.

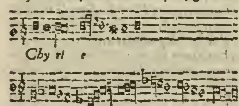
En algunas partes esta errada la dicha cōmunicanda, y se deue enmendar por este exemplo. La quarta diuisiō de tono es de ♮quadrado, y se halla entre csolfaut y dlasolre, donde estando pūtado el punto en csolfaut, dezimos mi. Conmunmente las vezes que hazemos en septimo modo clausula en dla solre, con punto antes que toque en csolfaut: se causa esta quarta conjuncta: segun se puede ver enel exemplo siguiente del alleluya Exiui a patre.

Alle lu ya.

Este mi de csolfaut tiene por .la. vna boz que se señala entre ffaut y gsolreut agudos, como se puede ver en la figura: la qual boz algunos señalan por octaua conjuncta, y porque señalādo este mi de entre csolfaut y dlasolre, quedaua señalada la sobredicha boz de entre ffaut y gsolreut, y con vna conjuncta complimos con dos bozes accidentales: no quise señalar en tal caso mas de vna diuisiō de tono. Y si alguno me dixesse, que en la octaua abaxo desta diuision (conuiene a saber entre Cfaut y Dsolre) señale vna diuision, y entre Ffaut y Gsolreut otra: porque en esta quarta diuisiō no señale mas de vna, auiendo señalado en sus octauas dos: Respondo, que la primera diuision de tono y la tercera no puedē ser vna sola: porque si la boz puesta entre Ffaut y Gsolreut graues es la dela primera diuision: tambien es mi, porque tiene su la en el mi de bfa♮mi: como puede ser visto enel capitulo decimo deste libro, en el exemplo segundo. Y porque la boz fingida de entre ffaut y gsolreut agudos no ay signos en la mano del canto llano do pueda tener la, si ael nō brassemos mi: de aqui es que basta la tal boz accidental nombrarle la, y es del mi de entre csolfaut y dlasolre: al qual mi yo llamo quarta conjuncta. A solo el mi, o el fa delas diuisiones de tono solemos llamar conjuncta, y porque la sobredicha boz de entre ffaut y gsolreut agudos no puede ser mi, porque no tiene la en canto llano, y la boz que esta en su octaua abaxo lo tiene: de aqui es, que la sobredicha boz de entre ffaut y gsolreut agudos no es distincta conjuncta dela quarta: y la boz de su octaua abaxo se deue nombrar tercera distinta de la primera. Este lenguaje es de hombres sabios, y que de rayz entienden la Musica. Quando las tres sobredichas diuisiones de tono se hazen con puntos sustentados: no se muda la solfa, ni se haze mutança formal, aūque no dexa de ser virtual. Con dezir re vt re, o sol fa sol, que son bozes de tono: sustentando el vt y el fa, de tono hazemos semitono. Quando se hazen estas diuisiones de tono, y no en pūtos sustentados, como enel exemplo arriba puesto dela cōmunicanda Beatus, se haze mutança. Diremos enel exēplo sobredicho re sol en alamire, y mi en Ffaut. La segunda diuisiō de tono es señalada entre Dsolre y Elami por señal de bmol, la qual viene a tener el vt entre Are y ♮mi. Suelen algunos señalar el dicho vt por primera diuision, y dizen ser fa. Porque con vna diuision complimos ambos puntos, y el punto puesto entre Are y ♮mi mas al proprio es vt, que fa en canto llano: no puse la tal boz por primera diuision. El canto llano vsa del punto puesto entre Are y ♮mi, y es vt del fa de entre Dsolre y Elami: y no fa. Porque si fa fuera, auia de tener el tal fa vt, y venia a formar el dicho vt a Ffaut de retropollex. Y porque en canto llano ordinariamente no se halla tal punto: digamos el punto de entre Are y ♮mi ser el vt dela segunda conjuncta. Los dichos dos puntos se hallan enel gradual de Requiem eternam trayendo la claue de Ffaut, enla palabra Dona eis. Todas las vezes que vn canto abaxa de Ffaut a ♮mi, y sube a elami: se cantara por esta conjuncta. En tal caso diremos fa en elami y vt en ♮mi: segun se puso enel capitulo quinze. La quinta diuision de tono se señala entre dlasolre y elami agudo por señal de bmol. Todas las vezes que vn canto sube del fa de bfa♮mi hasta elami agudo por via de diatessaron: en elami haremos fa por euitar el tritono, y guardar el diatessarō. Esto hallareys en vna offrenda delos martires de entre pascua, que dize Confitebuntur, enla palabra Domine, y en muchas partes: porque es cōmun. Siguese el exēplo.

Do mi ne

Por complir el diapente que abaxo de ffaut a b fa♮mi: hezimos fa en bfa♮mi, y para complir el diateßaron que subio de bfa♮mi a elami: hezimos fa en elami. La diuision de tono entre Gsolreut y alamire muchas vezes la hallamos mi, con punto sustentado: como se puede ver enel Chyrie del doble menor, que enlo seuillano llaman Rex virginum: y otras vezes fa. Todas las vezes que auemos hecho la segunda conjuncta, y sube el canto desde el fa de Elami hasta alamire por via de diateßaron: en tal caso la dicha diuision de entre G solreut y alamire sera de bmol. De forma que el punto de alamire (por no hazer tritono) sera fa. Lo sobredicho se vera en los exemplos siguientes.



Este exemplo es del fa de alamire.

Esta diuisiõ de tono enel exemplo primero es mi, y se señala cõ la señal de ♮quadrado puesta a los puntos de Gsolreut: y enel segũdo exemplo es fa, señalada con la b de bmol puesta en alamire. Este modo de señalar que se vsa querria que se notaße porque quando vean otro semejãte que yo vso en el tractado sexto: no se escandalizen diziendo ser cosa nueua. Hallareys el sobredicho fa en vn responso dela septuagesima que dize Formauit deus, en la palabra Factus est homo: el qual fa no tiene el monacordio cõmũ, y ay del grã neceßidad

De la cõplida intelligencia delas diuisiones de tono. Capitu.xxii.

Todo lo sobredicho hasta ahora del numero delas conjunctas, o diuisiones de tono en este libro: se entiende las que hallamos en cãto llano. Tractar quantas ay enel cãto de organo, y quãtas puede auer en los instrumentos: es materia distinta. Los practicos que cõmunmente enesto hablã: dizen auer diez conjunctas, y las que se vsan ser ocho. Si afirmã esto hallarse en canto llano: ya auemos visto ser falso: porque en canto llano no ay mas de seys, segun fue declarado. Digo, que con tener noticia complida conforme ala declaracion dicha, sobre la figura delas cinco diuisiones de tono en la sobredicha figura puestas, y dela que entre Gsolreut y alamire declare: no es menester mas para canto llano. Si dezir que ay diez conjunctas entienden en toda la latitud del cãto: ya veen quan falsißimo es. Tantas diuisiones de tono puede auer en vn instrumento: quãtos tonos vuiere. Esta materia tracte enel segundo libro capitulo veyte y siete. Esta manera de cõtar y diuidir los tonos va conforme al monachordio que ahora tenemos, y no alo que se puede hazer, y aura neceßidad para cantar. Si queremos mirar las diuisiones de tono en su propria fuerça y natural, y hablar dellas en todo rigor de Musica: a ninguna podemos poner nombre perpetuo de mi, o de fa: de ♮quadrado, o de bmol: porque todas las conjunctas forman semitonos mobiles, que se pueden mudar a vna parte, y a otra. Quando la diuision de tono formare en la parte inferior el semitono mayor, la tal diuision, o conjũcta sera de ♮quadrado: y si ala parte superior formare el dicho semitono mayor, sera la tal conjuncta de bmol. Pues de tal manera hazemos vna diuisiõ de tono mi, que quãdo tuuieremos neceßidad que sea fa la podemos hazer. Y por esto entenderemos vna aparente contradiciõ, que ay entre algunas artes de musica, y lo que en el monachordio vemos: que el arte señala fa entre Gsolreut y alamire, y el monachordio tiene mi. El arte habla de poßible, y dela mayor neceßidad que el cantor tiene, y de lo que antiguamente vso el tañedor. Y el monachordio de hecho que al presente se vsa: pero no niega lo que se puede vsar: que es lo que las artes de Musica dizen. Pusieron alas conjunctas que forman mi, nombre de ♮quadrado, y las que forman fa de bmol: por la semejança que tienen con el mi y con el fa de bfa♮mi. Porque el mi de este signo es de ♮quadrado, y el fa de bmol: pusieron ala conjuncta que forma mi, ♮quadrado: y a la que forma fa, bmol. Como desde el mi de bfa♮mi hasta csolfaut (que es tecla superior immediata) ay vn semitono menor: aßi desde qualquier tecla negra que formare cõ la superior mas cercana

vn semitono menor: sera dicha mi. Y como desde elfa de bfa♮mi hasta alamire ay vn semitono me nor: assi toda tecla negra que con la blanca mas cercana inferior formare el dicho semitono menor sera dicha la tal tecla negra fa. Y como desde el mi de bfa♮mi hasta el fa del dicho signo ay vn se mitono mayor: assi de toda tecla negra que fuere mi, hasta la inferior blanca que es fa: ay vn semi tono mayor. Pues por esta semejança que los se mitonos mobiles tienen con los semitonos de bfa♮ mi: al mi pusieron ♮quadrado, y al fa bmol. De tal manera pusieron las teclas negras enel mona chordio, que el mi se puede seguir hasta el vt aba xando: y hasta el la subiendo. Lomesmo digo del fa. Por esto suele ser dicho (y cõ verdad) que ca da vna delas conjunctas tiene seys bozes. Entẽdi do tengo, que toda la medula delas diuisiones de los tonos esta dicha: pero para los principiantes lo quiero poner por palabras mas claras. Todo semitono del genero diatonico (que es enel mona chordio de teclas blancas) esta acompañado de dos tonos: el vno tiene ala parte inferior, y el otro ala superior. Semitono diatonico llamo desde ♮ mi a Cfaut, de Elami a Ffaut, y en todas sus o ctauas: los quales son dichos semitonos immobi les. Cada vno destos semitonos esta acompaña do de dos tonos: los quales tonos tienen teclas ne gras, que los diuiden. Todo mi natural, o diato nico tiene por diuision deltono inferior vna tecla negra, que es fa: y todo fa del genero diatonico tiene enel tono superior vna tecla negra, que es mi. Assi que todo semitono natural, o fixo esta a compañado de dos semitonos mayores chromati cos: vno ala parte inferior, y otro ala superior. Tomo por exemplo el semitono desde ♮mi a Cfa ut. El mi de ♮mi tiene ala parte inferior vna te cla negra, que forma fa: la qual es entre Are y ♮ mi. Y el fa de Cfaut tiene ala parte superior v na tecla negra, entre Cfaut y Dsolre: la qual forma mi. Sabiendo por esta regla, que tecla ne gra es fa, y qual mi: sabran quantas diuisiones, o conjunctas ay de ♮quadrado, y quantas de bmol. Do quiera que hallaremos mi enlas dichas con junctas, sera conjuncta de ♮quadrado (segun fue dicho y se prouara enel capitulo siguiente) con sus seys bozes: y donde estuuiere fa, sera bmol con sus seys bozes. Hallado pues el fa, o el mi de qual quiera delas conjunctas, sigamos lo hasta el vt, y hasta el la: y assi compliremos todas las bozes dela conjuncta. Tantas conjunctas puede auer quantos tonos tuuiere el instrumento que diuidir. Qualquier canto natural por vsar alguna vez de estas bozes: no pierde su naturaleza, ni por ello sera dicho irregular. El modo que por todo el v sare de conjuncta: sera dicho irregular, o acciden tal. Quando se han de hazer estas conjunctas, la regla que puse para el genero diatonico: lo ense ñara. Guardese, que no es menester poner otra.

Si ay ♮quadrado enel genero chromatico. Ca. xxiij.

ALgunos ponen enduda si enlas diuisiones de tono puede auer alguna de ♮quadrado. Y la causa dela duda es. Todas las conjunctas son del genero chromatico, y todo genero chromati co es bmol: luego toda conjuncta es bmol. La ma yor deste sylogismo es tã verissima: que no ay ne cessidad de prouacion. Todas las teclas negras del monachordio son del genero chromatico, y las diuisiones de tono son teclas negras (segũ mu chas vezes es dicho y prouado) luego es verdad ser el genero chromatico. Que todo genero chro matico sea bmol: parece por lo que enestos libros algunas vezes es dicho, que el inuentor deste ge nero fue desterrado por ser inuentor de canto bla do y muelle: luego es cãto de bmol. Por otra par te determinadamente tracto vnas diuisiones de to no ser de ♮quadrado, y otras de bmol. Ay lue go gran razon poner la sobredicha dubda. Pare ce el argumento tener aparẽcia: pero no conclu ye por ser la menor falsa. Tengo por infalible verdad vnas diuisiones de tono ser de ♮quadrado y otras de bmol: lo qual prueuo por tres razones. La primera por authoridad de los authores que lo han dicho. Todos los authores que en Musi ca yo he leydo, assi en latin como en romance, si en esta materia hablan: tienen lo sobredicho, so lamente Iuan de espinosa afirma lo contrario: al qual ensu lugar respõdere. No tan solamente es ta verdad afirman: pero no ay quiẽ enella ponga dubda. Y pues todos lo tienen, y ninguno lo ha cõtradicho: razon sera darles credito: mayormen te que entre ellos ay hombres graues, y de mucha authoridad. Iten prueuase lo segundo por lo que vemos en bfa♮mi. En este signo ay dos bozes fa y

mi:el mi es de ♮quadrado,y el fa de bmol. Pues como las conjunctas,o diuisiones de tono vnas se señalen con el mi,y otras con el fa:a semejança de bfa♮mi,las que con mi se señalan dezimos ser de ♮quadrado:y las que con el fa,de bmol.Si todas auiã de ser de bmol:para que las differencia rõ enel señalar?Si me dezis auerse hecho por señalar las bozes fingidas,que salen del sitio y limites del gamaut,y enlas vnas salia el mi y en las otras el fa,segun se puede ver en la figura precedẽte:pues esta differencia de bozes deue ser explicada y declarada con nombres differentes.Declarase por no auer confusion el mi con señal de ♮quadrado,y el fa con la de bmol.Luego la diuisiõ de tono que fuere mi,sera de ♮quadrado:y la que fuere fa,de bmol.La razon tercera es fortissima:la qual prueua ser de necessidad poner en el genero chromatico ♮quadrado,y bmol:yes. No pue de auer genero sino ay especies dos,o mas:porque sola vna no puede constituir genero.Si ningun animal vuiesse,ni pudiesse ser,sino solo el hombre:este termino,o palabra animal no seria genero.El genero se ha de dezir,o predicar de muchas cosas differentes enla especie:si solo el hombre vuiesse,no seria genero animal:como no tuuiesse de quien se dixesse,sino de solo el hombre. Dezimos pues esta palabra animal ser genero:porque se predica del cauallo,del leon,y de otros muchos animales.Si el genero chromatico fuesse solo el bmol:seguirseya no ser genero.Por lo ya dicho se prueua excelentemente.No auemos dicho,que para vno ser genero se ha de dezir de muchas cosas que sean differentes en la especie:luego si chromatico solamente se dixesse del bmol:no seria genero.Pues todos confessamos ser genero:de necessidad se dira de bmol y de ♮quadrado:las quales dos cosas differen especie,y assi se predica,o dize de muchas cosas differentes specie,por ser genero. No tan solamente conuiene dezir vnas conjunctas ser de ♮quadrado,y otras de bmol: sino ay necessidad dezirse para que con verdad digamos esta palabra chromatico ser termino generico.Dela manera que diatonico para ser genero fue menester tener debaxo de si muchas especies,conuiene a saber natura,bmol, y ♮quadrado: assi el genero chromatico.Ninguno pues reciba escandalo de verdad tan antigua,y al presente tan bien prouada.Notad,que toda conjuncta cõmunmente tiene dos bozes en teclas negras,si es de ♮quadrado:el mi y el la,y si es de bmol:el vt y el fa. Pues que tãta differẽcia ay enlas bozes que salẽ del gamaut:razon es tener diuersos nombres.Y vna delas razones porque el fa de bfa♮mi no es diuision de tono:es por no tener el vt en tecla negra:como lo tienen las diuisiones de tono que son de bmol. Esta materia tracte enel capitulo quarto deste libro en vltima resolucion y parecer proprio. Por ser la Musica diatonica perfecta tiene tres propriedades,que el numero ternario en Musica es perfecto:y la accidental tiene dos,que es numero binario y dize imperfection.

De dos señales de canto. Capitu.xxiiij

Los musicos practicos vsan en la Musica de dos señales: y (aun que algunos les llaman señales de ignorantes) son buenas,y dan gran lũbre en el canto. Pluguiesse a Dios,que los componedores en todas las partes que vuiesse de ser tecla negra:las pusiessen para los tañedores de todos los instrumentos:como en los hymnos y tientos y motetes que para tañer tengo compuestos:yo puse.Algunos buenos latinos dessean,que todas las dictiones latinas tuuiessen sus accentos señalados:como los tienen los griegos.No ay menor necessidad delas dichas señales:que delos accẽtos: lo qual prueuo por tres razones.La primera es,porque ay mas que canten, sin ser musicos:que leen latin,sin saber lo entender.La segunda,que no haze tanta dissonancia,el que leyendo dize vn mal accento,por ser rezado:como el que cãta haziendo fa dõde otros dizen mi. La tercera es,que ninguno es tan gran cantor,que no se pueda descuydar:lo qual no haria teniendo el canto su señal.Vna delas señales sirue para bmol,y es vna b pequeña:otra para ♮quadrado,y tiene esta figura ※.Vnas vezes son las señales vniuersales y otras particulares.Quando son particulares,siruen para solo vn punto:y en tal caso ponerse han junto al tal punto.Si fuerẽ vniuersales,que siruen para todo el modo:ponerse han en principio de todos los renglones,despues dela claue y antes del tiempo,en el signo que fuere menester. Nunca señal se ponga,sino fuere para tecla negra:excepto para modos accidentales. Quando

enlos tales modos se pone vna señal enel principio del canto, la qual es de essencia del modo, y es tecla negra: si en medio del canto (en lugar dõde estaua la señal, que era de essencia de el modo) pide otra: ponerse ha, y en tal caso esta señal sera para tecla blãca. Exemplo, vn modo primero por Elami tiene vna señal general de ♮quadrado en csolfaut: la qual dize el punto alli puesto ser mi, tecla negra que esta entre csolfaut y dlasolre. Si subiesse de Gsolreut graue por via de diatessaron, o que en gsolreut agudo formasse fa (por guardar el diatessaron: o por no dar fa contra mi en quinta) el tal punto donde estaua la señal general de ♮quadrado no seria mi, sino fa: y se auia de poner señal particular de bmol para el tal pũto, que es fa: la qual señal seria para tecla blãca. Assi queda verificada la excepcion. Fuera de casos particulares es la señal para tecla negra. Quando en bfa♮mi se pusiere la señal de ♮quadrado, dize el punto puesto en el tal signo ser mi: y quando la de bmol, que es fa. Si en qualquiera delos otros signos se pusiere la señal de ♮quadrado, dize aquel punto no auer lo de entender en el signo que lo vemos puntado: sino vn semitono incantable arriba. Assi que, la señal de ♮quadrado de semitono haze tono subiendo el canto, y abaxando, de tono haze semitono. Si vn canto subiesse de Elami a Ffaut, y enel dicho Ffaut estuuiesse la señal de ♮quadrado: significaua aquel punto estar arriba en la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. Deforma, que aun que desde Elami a Ffaut es semitono, y para hallar esta medida es de vn traste a otro en la vihuela, o de vna tecla a otra enel organo: teniendo la tal señal, sera menester para formar esta distancia dexar vn traste en medio de los estremos en la vihuela, y vna tecla enel organo: porque de semitono (causandolo la señal) se conuirtio en tono. Cõmunmente se pone esta señal en los signos que tienen fa, conuiene asaber en Cfaut, y en Ffaut, y en todas sus octauas, y algunas vezes en Gsolreut. Si la señal de bmol en algun signo estuuiere: dize el tal punto (que la tiene) estar vn semitono mayor abaxo de adonde lo vemos estar puntado. Son pues contrarias estas dos señales enlos effectos que la de ♮quadrado haze subir el punto: y la de bmol abaxar. Suele se poner la dicha señal de bmol quando es menester en la E y en la ♮. Si vn canto subiesse desde Dsolre a Elami, y enel dicho Elami tuuiesse la señal de bmol: dezia el tal punto estar en la tecla negra abaxo de Elami vn semitono mayor. Assi que, para subir en tal caso desde Dsolre a Elami no han de passar dos teclas, o trastes (como pedia la dicha distancia) si no de vna tecla a otra, o de vn traste a otro se formara la tal distancia: porque de tono (por la señal de bmol) se hizo semitono. Por estos dos exemplos entendereys el resto: con la intelligencia de lo qual podeys diminuyr, o augmentar el numero delas cifras. A hõbres curiosos he visto, que no ponen estas señales de vna forma ẽlos signos. La señal de ♮quadrado suben vn poco: y la de bmol suelen poner mas baxa. Curiosidad me parece, y no mala: pues que la postura delas señales declara estar el punto abaxo, o arriba del signo, que lo vemos puntado. Authoridad de Rubineto tienen para ello: y portãto me parece que deue ser seguida. Todas las vezes que las dichas señales vienen, no ay necessidad de mudar la solfa, o hazer mutança (como lo toque enel capitulo veynte y vno deste libro) porque seria difficultoso, y aun feo. Si en el signo de adonde vinieron estas señales, ay mutança acostumbrada, qual la señal pide: puede se hazer. Y si no ay la dicha mutança sigan su solfa como si la tal señal no estuuiera alli para el effecto de hazer mutança: con tal condicion que guarden la medida dela señal enlas tales distancias. Quiero dezir, que si pronunciaren mi en la solfa (teniendo señal de bmol) sea tan blãdo y remisso el dicho mi subiendo el canto: como si fuera fa, y abaxando el canto lo dexen caer. Demanera, que pronunciando bozes de tono, dẽ distancia de semitono: y pronunciando bozes de semitono, formen tono. Semejantemente digo, que si ay señal de ♮quadrado, aunque digan bozes de semitono, den distãcia de tono subiendo el canto: y daran distancia de semitono desciendiẽdo el cãto, aunque las bozes sean de tono. El auiso dado no es para todos. Solos los musicos sabran vsar del: empero los exercitados saldrã con ello: porque a los atreuidos y animosos fauorece la fortuna, y alos timidos y couardes desecha, y desi alança. Lo sobredicho del poeta vemos cada dia por experiencia: mayormente en algunos que dessean ser musicos. Enel libro segũdo hable delas dos señales, a otro proposito, y con otras palabras.

De las consonancias, o proporciones musicales en comun. Capitulo. xxv.

Sepamos las consonancias del genero diatonico: porque este es el genero que pretendemos totalmente declarar, y declaradas las deste genero, quasi quedarã declaradas las delos otros tres. En este genero ay cõsonãcias simples, y compuestas. La octaua que es diapasson y todas las cõsonancias que virtualmẽte dentro de si encierra son simples: y desde la octaua arriba son compuestas. De solas las consonãcias simples quiero tractar por las quales se entenderan las compuestas. Onze son las consonancias simples, conuiene a saber semitono, tono, semiditono, ditono, diatessaron, diapente, exachordio menor o sexta menor, exachordio mayor o sexta mayor, eptachordio menor o septima menor, eptachordio mayor o septima mayor, y diapasson. Notad, que qũtos bien hablan de consonancias: ponen las sobredichas simples, y algunos que no lo entienden de rayz: se engañan pensando no ser los dichos interualos consonancias mas de para el canto llano, y siruen tã bien para el cãto de organo: segun despues se vera. Y pues que de consonancia auemos de tractar sepamos primero, que cosa es consonancia y dissonancia. Dissonancia, dize Boecio, enel libro primero capitulo octauo, es golpe aspero y desabrido de sonidos, o bozes no mezcladas, que viene hasta el oydo. Quando muchas bozes no quierẽ mezclarse, y hazer vn sonido, y que cada vna pretende de allegar sola al oydo: como la vna quasi offenda ala otra siendo contrarias (pues que no se quieren mezclar) de necessidad las tales bozes hã de offender el oydo. El que se pone en medio de los enemigos estando riñendo: lleuar tiene en la cabeça. El oydo que se pone ẽ medio de dos bozes contrarias, que de su cosecha son immisturables, que no son para hazer vn buen sonido, o consonãcia: resta sino que sea offendido: Consonancia, dize, es mistura de sonido graue y agudo: la qual hiere ygual y suauemẽte los oydos: nasce del genero multiplex, o del superparticular. Para que vna proporcion sea musical consonancia: tres cõdiciones (segun en esta diffinicion dize Boecio) ha de tener. La primera, conuiene que sea mistura de sonido el qual ha de nascer de bozes graues y agudas. No entiendo que para ser vna consonancia es menester, que la vna boz sea de letras, que ahora dezimos graues, y la otra de agudas: porque si la primera condicion dela diffiniciõ assi fuesse entendida: seguir se ya que vn diapasson y muchos diapentes no fuessen consonancias. Y que se sigua es cosa euidẽtissima. Si vno dixesse vt en gamaut, y otro sol en Gsolreut, como ambos signos sean graues: no seria consonancia. No ay quien no vea ser cosa absurdissima en Musica dezir el diapasson no ser consonãcia. Pues tomad el diapente de gamaut hasta Dsolre, el de Are hasta Elami, el de Cfaut hasta Gsolreut: todos se formã en letras graues. Luego de otra manera se ha de entender esta condicion. Por el argumento del diapasson vino Guillermo a dezir, que Gsolreut (que cõmunmente llaman graue) era agudo: y assi no auia mas de siete letras graues. Tambien cayo en este yerro Iuã de espinosa. Esta no fue absolucion de argumẽto, sino fuga: y huyr de menor inconuiniente cayendo en mayor. Desta respuesta se sigue, que no se podia formar consonãcia de letras agudas alas sobre agudas: pues que dize, que ha de ser de sonido misturado de letras graues y agudas: lo qual es mayor inconuiniẽte que el primero. Luego otro es el sentido de Boecio en la dicha diffinicion. Leed el libro primero de la Musica del dicho author enel capitulo tercero, octauo, y veynte y ocho: y hallareys la declaracion desta primera condiciõ. Aunque el doctissimo boecio enlos lugares ya dichos y en otros habla de graues y agudas: no va conforme ala diuisiõ que tenemos de ocho graues, siete agudas, y cinco sobre agudas. No es mala la dicha diuision poniẽdo veynte letras, sino buena, y aprouada por hõbres doctos, y por tal se deue tener: pero como Boecio no la puso, ni la enseño, ni en su tiempo tales letras auia, ni aun tantas cuerdas que diuidir: no es razon glosar con la sobredicha diuision las palabras de Boecio. El perfecto entendimiento de qualquier difficultad de doctor es glosar la con sus palabras. Donde Boecio pone la diffinicion dela consonancia: diffine, o determina tambien todo interualo diziendo. Interualo es distancia de sonido graue y agudo. Tomad la distancia del semitono, o de alguna dissonancia, o consonãcia: necessariamente ha de ser de letra graue y aguda. Qualquiera letra que sea inferior, compa

randola ala superior (aunque de vna a otra este vn semitono) la inferior es graue, y la superior aguda. Cfaut es graue en comparacion de Dsol re: y Dsolre agudo en comparacion de Cfaut, y assi de todos los signos que vsamos. De a donde infiero, que vnisonus propriamente no es consonãcia: pues que no le conuiene la primera condicion de la consonancia. En confirmacion de loqual dize Boecio enel libro primero capitulo tercero. Enla manera que la vnidad no es numero, sino principio de los numeros: assi la ygualdad de las proporciones (que es vnisonus) no es consonancia sino principio delas consonancias. Por esta razõ no la conte entre las consonancias en este libro. Y si la puse enel libro segũdo capitulo septimo: fue para principiantes, y llamele interualo. Assi que, de rigor hablando no es consonancia. La segunda condicion para que vna sea consonancia es, que vniforme y suauemente toquen, o hieran las bozes enel oydo. Entiẽdo, que para juzgar esta suauidad y vniformidad todo oydo no es sufficiente. Oydos ay que admitten dissonãcias por consonãcias: y suffren golpes, que no son proporciones musicales. Han de ser pues los juezes de las consonancias los oydos artizados, y exercitados en buena y mucha Musica. Dize el Philosopho, que de aquello podemos ser juezes: que biẽ sabemos. El que no oyo sino golpes de trõpetas: mirad como juzgara rectamente Musica de flautas, o de otros excelentes instrumentos. Dela manera que el çapatero no puede juzgar sino sus çapatos: assi el que no fuere musico, no deue juzgar qual es consonancia, o dissonancia. Quãtas licẽcias en España algunos tomã para hablar en lo que no entienden: a los sabios pongo por juezes de ello. La proporcion que el oydo artizado cõforme alas reglas musicales aprouare por consonancia: lo sera, y la que no tuuiere por tal: no lo sera. Esta condicion es que vniforme y suauemẽte suene al oydo ya dicho. Enla forma que las bozes disparatas no siendo conuenibles para se mezclar, y hazer vn compuesto, son dissonancias: assi para ser consonancia conuiene, que dos bozes de tal manera se mezclen: que parezcan quasi vna. Assi entiende Boecio esta condicion enel libro primero capitulo ochẽta y dos. En caso pues que ygualmente hieran el oydo: suauemente sonarã. La tercera condicion de la consonancia es: que ha de ser proporcion del genero multiplex, o del superparticular. Para la intelligencia dela qual condicion es de notar. Que la Arithmetica (de adonde la Musica toma muchas cosas) vsa de cinco generos de proporciones: los tres simples, y los dos compuestos. Los generos simples se llaman el primero multiplex, el segundo superparticular, y el tercero superparciente. Los generos compuestos son multiplex superparticular, y multiplex superparciente. La musica no tiene consonancia en alguno destos dos generos cõpuestos: sino delos tres simples: de los quales hablare en particular de cada vno. Tẽgo por yerro hablar en Musica delos dos sobredichos generos compuestos: no siendo menester para la Musica. Esto quise notar: porque algunos authores de Musica sin necessidad en ello gastaron tiempo. Boluiendo alas proporciones que siruen ala Musica digo assi. La proporcion multiplex es: quando el numero mayor contiene al menor muchas vezes, y ninguna cosa sobra al dicho numero mayor. Si comparassemos dos a vno, o quatro ados, seria la tal proporcion del genero multiplex: porque el dos contiene a vno dos vezes, y el quatro a dos otras dos vezes: y ninguna cosa sobra del numero mayor, conuiene a saber del dos comparado a vno, y del quatro comparado ados. La proporcion superparticular es: quando el numero mayor contiene al menor sola vna vez, y sobra al mayor vna parte aliquota. Parte alicota de vn numero se llama aquella: que multiplicada algunas vezes constituye el todo. Si quiero saber que partes aliquotas tiene el numero senario: mirare de que partes se compone, y son vna, dos, y tres. Vna vez seys son seys, dos vezes tres son seys, y tres vezes dos son seys. Assi que, parte alicota de algũ numero se llama aquella: que multiplicando la dos o tres, o mas vezes lo que resulta dela tal multiplicacion viene ygual con el todo. Pues si comparo tres a dos: el tres contiene vna vez al dos, y sobra al dicho dos vno, el qual vno es parte alicota de dos. Luego de tres a dos es proporcion del genero superparticular. La proporcion del genero superparciente es: quando el numero mayor contiene vna vez al menor, y sobra al mayor muchas partes alicotas del numero menor. Si cõparo cinco a tres: el cinco contiene al tres, y le sobrã dos: el qual numero son dos partes aliquotas del tres.

Los musicos antiguos (sacado a Ptolomeo) en solos dos generos de multiplex y superparticular pusieron las consonancias dela Musica: por lo qu il dize la diffinicion, que auia de nascer la pro porcion musical de vno de estos dos generos: que es la tercera condicion.

Como se hallarõ estas proporciones. Capitu. xxvj.

Estas proporciones musicales dizen auerse hallado en el arte de la herreria. Margarita philosophie dize enel libro primero capitulo quarto que Tubal las hallo: y Boecio enel libro primero capitulo decimo, que Pythagoras. Poco nos va auerlas hallado el vno, o el otro: y puede ser que en diuersos tiempos ambos las hallassen. Cosa vsada es lo que digo. El modo como se hallarõ fue este. Tubal, o Pythagoras oyo vn herrero, que traya cinco martillos: los quatro de los quales dauan golpes suaues al oydo. Para saber que proporciones eran las que hazian aquella harmonia: peso los dichos quatro martillos, y hallo que el vno tenia doze libras, y el otro nueue, el tercero ocho, y el quarto seys. Algunos doctores dizen, las que auemos dicho ser libras, que eran onças: pero pequeños fuerã los martillos para herreros. Comparando el primero al quarto era proporcion dupla: y hazian diapasson, que se causa de doze a seys. Consyderando el primero con el tercero: era proporcion sesquialtera, de doze a ocho y venian a formar vn diapente. Comparando el primero al segundo: era proporcion sesquitercia, de doze a nueue, y formauã diatessarõ. Consyderando el segundo con el tercero: era proporcion sesquioctaua, de nueue a ocho, y formauan tono. Comparando el segundo al quarto: sesquialtera, y el tercero al quarto: sesquitercia. Segun los theoricos hallaron puntos en las consonancias que hazian estas proporciones: assi les pusieron nombres. Ala dupla proporcion dixeron diapasson: porque en ella hallaron ocho puntos, y en aquel tiempo no auia mas cuerdas. A la sesquialtera diapente: porque contenia cinco puntos. Ala sesquitercia diatessaron: porque tenia quatro puntos. Conforme a esto pusieron nõbres a todas las consonancias. Quando estas proporciones musicales se hallaron (segun delo ley do puedo conjecturar) ya era inuentada la Musica, y halladas las proporciones en Arithmetica: mayormente si Pythagoras las hallo. El que oyo los golpes delos martillos, y en ello se deleyto, y los peso: musico era. Porque los herreros que no eran musicos, no hizieron esta experiencia. La Geometria y Arithmetica (a las quales la Musica es inferior) primero fueron que ella. Luego las proporciones de la Musica primero fueron en Arithmetica. No prueua la Musica lo que toma delas otras sciencias: no prueua las proporciones, porque las toma prouadas del Arithmetica. Assi que, como vuiesse proporciones, y Musica: oyendo que los golpes de los martillos hazian Musica: quisieron saber en que peso estarian los dichos martillos: y hallaron que estauan enlos dos generos sobredichos. Los interualos que enestos dos generos hallaron, los tuuieron por consonancias: y los que enellos no estauan, por dissonancias. La tercera y la sexta mucho tiempo se tuuo por dissonancia: por no estar en alguno delos dos generos. Ptolomeo augmento las proporciones musicales: el qual en el tercero genero de superparciente puso consonancias. Los musicos de este tiempo (segun entiendo que van haziendo los oydos asubtilezas) cada dia han de augmentar, no solamente las especies delas consonancias: sino los generos de la Musica. No estan muy distantes delo que digo. Le las nouedades buenas y delicadas que cada dia en Musica veo: adiuino lo que esta enella por venir. Quien vio por mucho que aya biuido, y con estudio y curiosidad aya mirado: dar los interualos defendidos cõ tanto primor: como alos sabios musicos vemos en sus obras auerlos dado. Los cantores que de proposito miraren las obras del egregio musico Christoual de Morales, y del profundo Gumberth, y del excelente Adriano, y de otros semejantes biuos y muertos: entendera por si, lo que yo totalmente no explico eneste capitulo. Que consonancias destas siruan al genero chromatico y enarmonico: en otra parte se dira.

De las consonancias en particular Capi. xxvij.

Para hablar delas cõsonãcias ya dichas: en vna de dos maneras podemos dellas tractar:

q en quanto absolutamente y cõmunmente consue nan, o dissuenan: o segũ casos particulares. Pues hablando delas consonancias simples: dos ay que cõmunmente son consonancias perfectissimas: aũ que en casos particulares les llamaran dissonan cias. La primera y principal es el diapasson: el qual se causa dela proporcion dupla, enel genero multiplex. Primera le llame en facilidad para ha llarse, y en perfection de melodia. Assi lo quiere boecio enel libro segundo capitulo diez y siete. Es la mas jocũda y facil de juzgar de todas las otras consonancias: delaqual dize el glorioso August tino enel quarto libro dela trinidad enel capitulo segundo. Dios nos infundio cognoscimiento na tural del diapasson: que lo saben cognoscer aun los no experimentados enla Musica. Por vn po co que le falte a vn diapasson: no aura oydo arti zado que lo pueda sufrir: por loqual se defendio fa contra mi en octaua. El diapente es la segunda consonancia simple y perfecta: la qual en perfe ction se antepone a todas las consonancias, exce pto al diapasson. Esta proporcion es sesquialte ra, y hallase enel genero superparticular, y causa se de tres a dos. La tercera consonancia que poni an los musicos antiguos simple y perfecta: es dia tessaron, la qual proporcion se llama sesquiter cia, enel genero superparticular, y causase de qua tro a tres, o de ocho a seys. Guardase el sobredi cho orden, dize boecio, en poner las consonãcias: el qual es segun la perfection de cada vna dellas, y segun la facilidad con que se hallã los numeros dellas, y segun su antiguedad. Mayor difficul tad ay en hallar la tercera parte de vn numero, como acaece enla formaciõ, o inuencion del diate sseron enla cuerda: que no en hallar la mitad del numero, segun es menester para formar el diapẽte. Con mayor facilidad se halla el numero dobla do, que sera comparando dos a vno, segun es me nester enla formacion del diapasson enla cuerda: que no la segunda, o tercera parte. Solas estas tres cõsonancias simples y perfectas hallaron los mu sicos antiguos: aũque los modernos no ponẽ el dia tessaron por consonancia perfecta. Hablare de ella (segun que eneste tiempo se vsa) en su lugar. Queda pues solamente el diapasson y el diapen te ser consonancias perfectas simples: las quales si cõmunmente son consonancias: en casos particu lares no lo son. Cierto es, que si ponen vna octa ua tras otra, o vna quinta semejante despues de o tra: que el oydo artizado no lo sufre. Luego en tal caso qualquiera de ellas es dissonancia, y ma yormente la octaua. Prueuase facilmente por la diffinicion dela dissonancia: la qual dize. Disso nancia es golpe dessabrido. El golpe que da vna octaua empos de otra, es golpe dessabrido y des graciado al oydo artizado: luego en tal caso la octaua es dissonancia. Ay otras consonancias simples, halladas por los modernos musicos: las quales siempre son consonancias. Estas se llamã tercera mayor y menor, sexta mayor y menor. La consonancia que los practicos llaman tercera ma yor: los theoricos dizen ditono: la qual es del ge nero superparciente, y esta collocada entre la pro porcion sesquitercia y entre la sesqui quarta. La consonancia que los practicos llaman tercera me nor: los theoricos dizen sesquitono o semiditono: la qual consiste en medio de dos proporciones, cõ uiene a saber dela sesquiquinta, y sesquisexta. Tambien es del genero superparciente. Ay o tra consonancia que delos practicos es llamada sexta mayor: y delos theoricos exachordio ma yor. Otra es dicha delos practicos sexta menor: y delos theoricos exachordio menor: las quales dos consonancias (segun este doctor) son del ge nero superparciente. Y por esto no las tienen los antiguos por consonancias. Ay tercera differẽ cia de interualos: los quales (absolutamente con syderados) son dissonancias: pero segũ casos par ticulares y con cierta preparacion son consonan cias: y aun dan gran ser de Musica al canto quã do los tales interualos son puestos en su lugar y casa. Los sobredichos interualos simples se dizẽ semitono, tono, diatessaron, septima menor, y sep tima mayor. Muchas vezes es dicho el tono diui dirse en dos semitonos, el vno es menor, y el otro mayor. Assi que son los semitonos desiguales: porque el tono no se puede diuidir en partes ygua les de Musica por arithmetica. El semitono que digo ser consonancia, es el menor: el qual es pro porciõ media entre la sesquioctauadecima y ses quinonadecima, enel genero superparciẽte. Del semitono mayor, o apotome a su tiẽpo hablare. El tono, segun dize el Boecio, es proporcion ses quioctaua, enel genero superparticular. El epta chordio menor llaman los practicos septima me nor: pero los theoricos con el sobredicho nõbre,

El vltimo interualo llamã los musicos practicos septima mayor: y los theoricos y sabios practicos eptachordio mayor, y no como algunos dizen e tacor. El diapasson contiene, segun dize Boecio, y los que bien han scripto en musica, cinco tonos y dos semitonos menores, el diapente tiene tres tonos y vn semitono menor, el ditono dizẽ tener dos tonos, el semidiapente tiene vn tono y vn semitono menor, la sexta mayor cõtiene quatro tonos y vn semitono menor, y la sexta menor tres tonos y dos semitonos menores. El tono y el semitono ellos dizẽ lo que contienen. El diatessarõ tiene dos tonos y vn semitono menor, la septima mayor cinco tonos y vn semitono menor, y la septima menor quatro tonos y dos semitonos menores. El ordẽ delos tres sobredichos interualos differentes es el siguiente. Ay pues dos consonancias perfectissimas, cõuiene a saber diapasson y diapente: las quales absolutamente son consonancias, y en casos particulares dissonancias, pues que son defendidas vna semejante en pos de otra. Con estas dos consonancias se cuenta el vnisonus para el contrapunto. Ay quatro interualos, conuiene a saber tercera menor y mayor, sexta menor y mayor: los quales absolutamente, siempre, y en todo lugar son consonancias. Estas quatro consonancias si encõparacion delas dos primeras son dichas consonancias imperfectas: empero con el vso estan los oydos delos musicos tan hechos a ellas, que tienen gran perfection. Ay cinco interualos, que consyderados segun absoluta y general consyderacion son dissonancias: pero en casos particulares vienẽ a ser consonancias. Dissonancias les llamo: porque dadas de golpe, o sin preparacion no hazẽ melodia. Assi lo quiere que se llamen el doctissimo Boecio enel libro quarto capitulo primero diziẽdo. Aquellas dos bozes sedran consonancia, que dando juntamente se mezclã en vn sonido suaue. Y por el contrario, aquellas dos seran dissonãcia quedando junctas no se mesclan en vn sonido quales son estas cinco. Los nombres de estos interualos son semitono, tono, diatessarõ o quarta, septima menor, y septima mayor. Estas son cinco, las primeras dos, y las segundas quatro. Por todas son onze: las quales se contienen debaxo de la octaua. Quãdo hablare del vso dellas enel libro quinto: dire lo que enesto el lector puede dessear. Eneste capitulo he hecho differencia de segũda menor y mayor, tercera menor y mayor, de sexta menor y mayor, de septima menor y mayor: y no entre quarta menor y mayor, ni entre quinta y octaua menores y mayores: porque aquellas se vsan, y no estas. Sola vna quarta, y vna quinta, y vna octaua cognosce la Musica en el genero diatonico: del qual yo hablare principalmente. Las consonancias que estan en cierta habitud y proporcion (como son tono, diatessaron, diapente, diapasson, dozena, y quinzena) no recibẽ mas ni menos: lo qual no tienẽ las demas, que son medias. De adonde infiero, que puede auer muchas terceras y sextas: y dehecho las ay en los monachordios. Tambiẽ se han de nõbrar los otros interualos cõ palabras distinctas: por ser ellos differentes. Diremos pues segunda menor y mayor con todas las otras ya dichas: porque las dos segundas entre si differen, y las dos terceras, y las dos sextas, y las dos septimas, que cada vna es de su nombre y proporcion: lo qual se puede colegir de lo ya dicho, si con atenciõ fuere leydo. Digo entre la segunda menor y mayor auer tanta distãcia: quanta entre vna segunda y vna tercera, o entre qualquiera delas otras consonancias, que es infinita distancia. Los naturales llãman vna distancia ser infinita quãdo las cosas de que tratan: son de distintas species. Y porque la tercera menor es de vna specie de proporcion, y de otra es la tercera mayor, y lo mesmo digo delas otras dos consonancias que pareciã ser semejãtes: luego entre ellas es distancia infinita, y por consiguiente fue justa cosa nombrarse con diuersos nombres. Tomad vna regla, que allegãdo al diapasson: hagays cuenta ser vnisonus, y de alli arriba contad. Diapasson con semitono, diapasson con tono, y assi contareys el diapasson con todas las consonancias simples. Pues desta manera podeys proceder en infinito con las consonancias. De todo lo sobredicho eneste capitulo se infiere que no ay consonancias en numero cierto y determinado: sino son las onze simples que conte Si algunos delos musicos practicos señalaron doze, y otros treze fue por las razones que señale en las letras del canto. Dela manera que señalaron letras, y tambien nombrarõ consonãcias determinadas, y fue acertado para los principiantes en la Musica. De todas estas cõsonãcias habla Boecio enel libro primero capitulo diez y seys.

Delos interualos defendidos enla musica. Ca. xxviij.

PArecìome hazer vn capitulo distinto delos interualos defendidos, no de todos, sino de solos los simples, y delos que ay noticia cõmun: porque los principiantes no los mezclen con los concedidos. El primero se dize semitono mayor. No tan solamente es este interualo defendido en contrapũto: sino en cãto llano. La causa de lo dicho es por ser este semitono del genero chromatico. En todo el genero diatonico no hallareys consonancia: que tenga semitono incantable, distinto, o por si solo. Si en canto llano es defendido por no ser del genero diatonico, y por consiguiẽte disonar: con mayor razon en canto de organo. De todo en todo se deue huyr: ni por syncopa, ni de huyda se deue hazer. Este interualo no se halla en canto llano: ni lo pueden poner en canto de organo. Digo ser defendido enel genero diatonico pero no enel genero semichromatico, como se vera enel libro quinto: donde con mucha suauidad vso del con cierta preparacion. Es este semitono, si a Stapulense creemos, proporcion media entre la sesquiquinta decima, y sesquiquarta decima. Todo interualo de quarta que no tiene dos tonos y vn semitono cantable es defendido. Muchos interualos de quartas se podian dar, que vnos no allegassen ala distancia sobredicha, y otros que tuuiessen mas: pero de solos dos tenemos noticia. El vno tiene vn tono y dos semitonos cantables: el qual se haze todas las vezes que en vna quarta sustentan el punto baxo. De tal interualo no se haze memoria en todos tres generos. Mayor distancia tiene vna tercera mayor, pues tiene dos tonos: que esta quarta. El otro interualo de quarta defendido tiene tres tonos: el qual llaman tritono. Tambien este interualo no es de alguno delos tres generos antiguos de Musica. En canto llano no se vsa el dicho interualo, y si algun cantãte lo haze por euitar otro mayor mal: pero no sin dessabrimiento del buen oydo musico. Por euitar los musicos antiguos este interualo inuentaron vna nueua cuerda, que formaua el fa de bfa♮mi. Pues de todo en todo se deuia el dicho interualo de tres tonos euitar en canto llano: como no se vsa en canto de organo en ninguno delos tres generos. Esta quarta de tres tonos tiene mas distancia, que la quinta imperfecta formada de ♮mi a Ffaut. Todo interualo de quinta que no tiene tres tonos y vn semitono menor: se ha de euitar. Muchas quintas se pueden formar dentro del ambito dela quinta, las quales son defendidas: excepto la que dezimos diapẽte, que es quinta perfecta. Digo ser possibles muchas quintas: vnas que excedan y otras que faltẽ ala sobredicha quinta perfecta. Delas quintas que ay noticia cõmun, que son defendidas: hallamos enel monachordio tres. Vna tiene dos tonos y dos semitonos menores: la qual cõmunmente llaman los componedores de cãto de organo fa contra mi en quinta. En muchas partes dela mano hallareys la dicha quinta, y por razon de exemplo señalo desde ♮mi a Ffaut, y desde Elami graue hasta el fa de bfa♮mi. Esta quinta se halla algunas vezes en canto llano, por guardar el diatessaron del modo: segun arriba fue dicho. Y enel canto de organo enel mouer la boz (por euitar otro mayor mal de dissonancia, o por necessidad de clausula) se puede hazer, segun trataremos enel libro quinto. Otra quinta ay que contiene dos tonos y tres semitonos menores: la qual se forma en el monachordio desde la tecla negra que esta entre Gsolreut y alamire hasta la otra negra entre dlasolre y elami agudo. Para allegar esta quinta ala que dezimos diapente, le falta vna cõma, que es el excesso del semitono mayor al menor. La tercera quinta tiene quatro tonos: y causa se desde el fa de Ffaut hasta la tecla negra entre csolfaut y dlasolre. Esta tecla negra es el sustẽtado de csolfaut. Mirẽ enel monachordio las quintas ya dichas: y verã ser defendidas. El septimo interualo defendido es dicho semidiapasson: que es octaua imperfecta. Contiene esta octaua quatro tonos y tres semitonos menores. Hallareys el dicho interualo desde el sustentado de Cfaut hasta csolfaut, y desde qualquier letra hasta el sustentado de su semejante. Esta distãcia se llama fa contra mi en octaua. Nunca en cãto llano se halla: ni menos en cãto de organo, por la dissonãcia. Del octauo interualo defendido que tenemos noticia: es vna tercera de dos semitonos menores. Hallase desde el fa de bfa♮mi hasta el pũto sustẽtado de gsolreut, y en otras muchas partes en el monachordio. No allega esta distãcia de tercera cõ vna cõma al tono. Tiene y es la segũda mayor vna cõma mas que esta tercera.

Esta tal distancia mas resabios tiene del gene ro chromatico: que del diatonico. Nunca se vio en el genero diatonico proceder por dos interualos de semitonos iunctos. Se, que los vsan algunos buenos tañedores y cantores. Puede algun diestro contrapuntante, o sabio cantor dezir ser verdad las quintas y octauas ser defendidas segun dicho es: pero no las demas. El tritono vsan muchos: no solamente en syncopa, o de huyda: sino de golpe. Puede el curioso tañedor dezir mas, que la quarta de vn tono y dos semitonos no ay enel monachordio interualo tã vsado, y aũ delos consumados tañedores, y que la tercera de dos semitonos (segun yo lo confesse) algunos la hazẽ: luego no son interualos defendidos. Digo, que para respõder alo dicho, y alo que mas eneste caso se podia pedir: no faltariã respuestas particulares, y sufficientes: pero por abreuiar con claridad con sola vna general respondere. Los diestros tañedores y galanos componedores que de las tales distancias defendidas vsan: den gracias a Dios, porque les dio tan buenos dedos y tanta facilidad enellos, tan sonorosas y melifluas bozes, y tãto saber: que vsando lo defendido en musica, no offendan los buenos oydos. Da se alos tales por ser doctos esta docta licencia: la qual se niega a los nueuos enla musica. No es razon, que se atreuan los estudiantes en grãmatica a tomar las largas licencias que fueron concedidas alos sabios poetas y grandes oradores. Vn capitan diestro enla guerra concedera vn atreuimiento al soldado viejo: que con razon lo negara al visoño, o nueuo enla guerra. Vn buen prelado sanctamente concedera alguna cosa al religioso aprouado ẽla religion sin ser relaxaciõ: que si al nouicio sela concediesse, seria no pequeño scandalo. Pareceme que todo lo que los buenos musicos hazen fuera del arte, es licẽcia hasta ahora concedida a solos los doctos, y entredicha alos aprẽdizes: dela qual enel libro quarto enel capitulo quarenta y siete, y enel libro quinto capitulo treynta y dos hablare muy largo y cierto, y veremos por regla infalible, y nueuamente practicada como se puedẽ vsar los dichos interualos.

Dela applicaciõ delas proporciones. Capitulo. xxix

Hasta ahora he dicho, lo que en authores graues delas proporciones halle: aũque por modo mas claro. Tengo entendido, que los buenos entendimientos no estarã quietos con todo lo dicho: si no saben para que siruen estas proporciones, como nasce y se cũple diapasson dela dupla, diapente dela sesquialtera, y assi todas las consonancias que auemos dicho. No solamente pretendo enesta materia dezir las consonancias en que proporcion estan (porque esto es muy cõmun, y en muchas partes se hallara scripto) sino quietar los entendimientos diziendo como cada consonancia se causa dela tal proporcion. No poco tiẽpo cante, y entendiendo en musica tractaua las proporciones: y no sabia la materia de fundamento. Diera mucho enel tiempo que desseaua saberlo: a quien me lo dixera. Es verdad, que si el herrero y campanero supiessen estas proporciones, y entendiessen para que siruen: en su casa ternian Musica con su officio: como la tiene el maestro de hazer organos. El herrero que quisiesse hazer quatro martillos en musica: haga el mayor de seys libras, el segundo de quatro: y formarã los golpes dellos sesquialtera, que es diapente. El tercero ha de hazer de tres libras: el qual formara diapasson conel primero, porque esta conel en dupla proporcion: y con el segundo diatessaron; porque estan en proporcion sesquitercia. Assi que, estaran estos tres en buenas consonãcias. El quarto tenga dos libras, y formara con el primero vna dozena, porque estan en tripla proporcion: conel segundo formara octaua, porque estã en dupla proporciõ: y conel tercero formara diapente, porque estan ẽ sesquialtera proporciõ. Si pareciere al herrero los dichos quatro martillos ser pequeños: haga los doblados de peso, y haran las mesmas consonancias sobredichas. El que haze campanas, si las quiere poner en Musica concertada: guarde estas proporciones delos dichos martillos, o algunas otras que vengan en consonãcia, delas que dexo declaradas. Puede hazer vna cãpana de doze quintales, otra de ocho, la tercera de seys, y la quarta de tres: las quales formarã quinta, octaua y quinzena, o de otra manera. Vna cãpana de diez y seys quintales, otra de ocho, la tercera de quatro, y la quarta de dos, y formaran tres octauas. Sepa bien el campanero las proporciones musicales: que facilmẽte las puede aplicar a su officio,

Esto aprouechara tambien para hazer vna rueda de campanillas:las que suelē tañer,quando alçan el sanctißimo sacramento. No tan solamente pueden hazer estas campanillas que entre si tēgan Musica:sino que vengan con el organo de la yglesia donde estan a consonācia y proporciō y que de tal manera (teniendo el tañedor noticia delas consonancias que ētresi,y con el organo hazen)tanga,que el organo y ellas hagan musica. Esto delas proporciones enel peso para hazer las campanas:entiēdo,que tambien se hā de guardar enla gordura y anchura.Quiero dezir, que si vna campana tiene ocho quintales,y otra quatro:formaran infaliblemente vna octaua por ser proporciō dupla:si la proporciō que pide se guardare enla figura, gordura,y anchura. Esto siente Boecio enel libro primero capitulo onze. Siruen las sobredichas proporciones para hazer el diapaßon del monachordio,y para hazer vnos organos,y para entrastar vna vihuela como se vera en fin del libro quarto,y para otras muchas cosas:segun en mis libros en diuersas partes hallareys.La materia mas ampla y mas vtil y necessaria(y menos sabida)enla Musica es la delas proporciones:sabiendo aplicarlas alos officios para que siruen.Portanto todos los musicos y los que entienden en hazer y reparar instrumētos las auiā de saber de rayz,y exercitar cō el cōpas.

Fin del arte de canto llano.

Comiēça el arte de canto de organo

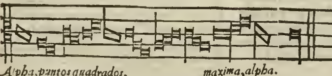
De la diffinicion de canto de organo Capitu. xxx.

DVEsta la noticia del canto llano que se requiere para cifrar enlos instrumentos, y para entenderlos: resta dezir el arte de canto de organo. Pareciome poner eneſtos libros todo lo que es meneſter para la intelligencia deſtos instrumentos y para con breuedad ser vno tañedor: porque no aya neceſsidad de pedir preſtado de otros libros. Los que complidamente vna sciencia, o arte han de tractar, dela diffinicion dela tal sciencia conuiene começar. Entre las diffiniciones que los authores del canto de organo hā pueſto, la mas breue, y compēdiosa es la siguiente. La Musica mēsurable, dizen, es arte: el harmonia dela qual es perfectionada con variedad de puntos, de señales y de bozes. Mucho he leydo en los doctores, assi practicos, como theoricos en eſta materia: pero no dizen cosa, que eſta diffinicion no comprehenda. Abreuiada la Musica de canto de organo no he viſto: sino en la sobredicha diffinicion. El que supiere complidamente tres cosas que dize: se puede tener por consumado cantor. El canto de organo, el harmonia musical, mensurable, y proporcional, dize, es perfectionada de variedad, o diuersidad de puntos, de señales, y bozes. Lo que eneſta diffinicion se diffine, o determina es solamēte la Musica mensurable. Tomando eſta palabra Musica en toda su anchura y latitud, conuiene al harmonia delas aues y a otros sonidos que suauemēte hieren el oydo: empero de eſta musica no tractamos ahora. Las diſſonancias delas bozes desentonadas en su manera es Musica: mas no hablamos aqui della. La primera no se puede medir, y dize la diffinicion, que determina Musica mensurable. La segunda va fuera de arte: y dize la diffinicion, que es arte. El canto llano musica es, y por no tener diuersidad de puntos: no es dela que tracta la diffinicion. Si vno puntaſſe sola vna boz con variedad de puntos, que tuuieſſe breues, y semibreues, y otros: no seria la Musica aqui determinada: porque ha de tener muchas bozes. Si con todas las condiciones ya dichas se pū taſſe: no teniendo claues, guiones, tiempo, y otras señales neceſſarias al harmonia: no seria Musica. Propriamente habla eſta diffinicion del canto de organo, que haze harmonia, o melodia: el qual se puede medir. Pues para saber vn musico su arte: conuiene tener noticia de todos los pūtos, aſsi delo eſſencial dellos, como delo accidental: que sepa todas las señales de tiēpos, prolaciones modos, pausas, puntillos, reyteracion, guion, y de canon. Ha de saber mas todos los generos, ſpecies de consonancias, o interualos concedidos, permitidos, y defendidos, y tan cierto el oydo enla medida de todas las bozes, que en oyendo dos, o tres en consonancia, o diſſonancia: sepa que interualo forman. El hombre que complidamente tuuiere eſtas tres cosas que en breues palabras dexo cifradas: tengaſe por musico. Aunque de todas eſtas tres cosas hable: sera con la breuedad que suffriere la preſente materia. De tal manera la abreuiare, por no dar faſtidio alos sabios leyētes: que no queden ayunos los que poco saben en musica.

Delas figuras de canto de organo .Capitulo.xxxi.

LA figura, dize Andrea, es vna señal repreſentatiua de boz, o de silencio. Digo de boz, por la diuersidad de los puntos: y de silencio, por las pausas que son equiualentes alos puntos: por lo qual se pueden dezir puntos virtuales. Los antiguos tan solamente vsaron cinco figuras: empero los modernos inuentaron tres, por holar mas el canto: y todas las puse enel libro segundo capitulo diez y siete. Las cinco primeras se llamā simples, y las tres vltimas compueſtas. Eſtas figuras de diuersos authores diuersos nombres tienē: mas cōmunmente se suelen llamar. Maxima, longo, breue, semibreue, minima, seminima, corchea, y semicorchea. La maxima no differe del longo sino enel cuerpo: que la maxima lo tiene doblado, pero ambos la plica ala mano derecha: la qual puede eſtar hazia bazo, o arriba. El breue differe delos dos puntos sobredichos enel tamaño, y plica: porque aunque es quadrado no es tan grande, ni tiene plica. El segundo pūto se llama longo: por que aun

que aunque se pōga en modo, o figura quadrada: es prolongado. Pues el breue es quadrado, y este prolongado: portanto se dize longo. El semibreue es de figura de hueuo, o segun dize Frāchino enel libro segundo capitulo tercero, triangular. Haze este doctor del breue, que es quadrado, dos triangulos enla forma siguiente ◪. Y cada vno dellos (por ser la mitad del breue: se llama semibreue, de semis y de breue. Todas estas quatro figuras se puedē ligar en dos maneras: excepto la maxima en sola vna. El longo, breue, y semibreue se pueden ligar en cuerpos quadrados, o en alphados: la maxima solamente en quadrado. Que sea cuerpo quadrado, o alphado es noto: y en el exemplo infra puesto se vera. Todo punto de ligadura se jusgara porque tiene el principio, medio, o fin dela tal ligadura. Para declaraciō de la presente materia se noten tres reglas que pone Franchino enel capitulo quinto del libro segundo. Todo punto primero de la ligadura quadrado, o alphado no teniendo plica, y descendiendo el segundo, es longo: y si tuuiere plica descendiēte ala mano yzquierda, es breue. Si la plica de la mano yzquierda fuere hazia arriba: sera semibreue el, y el que luego se sigue: no mirando si la tal ligadura subiere, o descendiere. Si la ligadura subiere: el pūto primero sin plica sera breue. Todo pūto medio de ligadura es breue: si el que esta ātes, o el no tiene plica. El lōgo puede tener principio y fin de ligadura: pero nunca el medio sin plica. Todo breue puede tener principio, medio, y fin de la ligadura, y assi mesmo el semibreue teniendo a la mano yzquierda la dicha plica. Todo punto quadrado vltimo de ligadura que desciende: sera longo, y si la ligadura subiere: sera breue. Si la ligadura fuere alpha ahora suba, o abaxe: siempre el vltimo punto sera breue. Antiguamente se vsauā la ligadura de alpha subiendo: como ahora descindiendo. Ya no es en vso aprouado: sino solamente descindiendo. Ninguna destas reglas perjudica ala maxima: porque doquiera que se pusiere el tal punto quadrado con la dicha quantidad, y plica: sera maxima. En el el exemplo siguiente hallareys verificadas las tres reglas.



Alpha, puntos quadrados, maxima, alpha.

La ligadura primera fue de alpha sin plica, por lo qual el primero fue longo y el segundo breue. La ligadura segunda es de cuerpos quadrados y sin plica, y por tanto ambos son longos. La ligadura tercera aunque es de cuerpos quadrados: el punto primero es breue, por tener plica, y el segū do longo. Aunque estas tres ligaduras sean semejantes en descendir: son desemejantes (como dicho auemos) por ser vn alpha, y otra tener plica. La minima y otras figuras menores no se pueden ligar. Suelen eneste caso algunos buenos entendimientos dubdar: porque ala minima pusieron este nōbre: pues no le cōuiene. Minima figura quiere dezir la mas menor: y vemos, que ay otros puntos menores: luego este pūto no se auia de llamar minima. Quando este nombre le pusieron ala minima, le conuenia: porque era la menor figura, que en aquel tiempo se vsaua. Podemos dezir, ahora ser la menor delas figuras simples. El que mas quisiere ver enesta materia: lea la a Franchino.

De las pausas y señales. Capitu. xxxii.

Porque dixe las pausas ser puntos virtuales: es denotar, que ay pausas generales, y particulares. General pausa llamo dos virgulas que se ponen en fin de qualquier pieça de canto de organo: las quales toman todos quatro spacios. Estas virgulas denotan cessar alli el tal canto, y que han de parar los cātores. Delas pausas particulares tantas puede auer: quantos puntos se vsan enla musica, aunque no todas se vsan. Pausa de maxima no se vsa. Ay pocas vezes vna pausa de tres espacios, y es dicha pausa de modo: y se pone en modo perfecto: la qual suelen los principiātes llamar pausa de maxima. Otra pausa occupa dos espacios: la qual es de lōgo imperfecto. Ay otra que toma solamente vn espacio: y es pausa de breue. Ay otras dos, que occupan medio spacio: la vna es de semibreue, y la otra de minima.

Si desciēde es de semibreue: y si sube es de minima. La vltima que se vsa es de seminima. Las de corchea y semicorchea por su velocidad no se vsan: pero en señales podian componer, que se pudiessen bien vsar. Quando viniere alguna destas pausas en el canto: tanto espacio callareys: quanto vale el punto cuya es la tal pausa, conforme ala señal en que esta puesta. En vna de tres maneras, dize Franchino en el libro segundo capitulo siete, se pueden poner las pausas, conuiene a saber essencialmente, indicatiuamente, y en ambas maneras. Ponese la pausa essencialmente, quando enseña, y demuestra silencio, y este es el cōmun officio de la pausa. Hallarla hemos indicatiuamente, quādo nos declara, no el silencio que el cantor deue tener enel cāto: sino el modo perfecto. En tal caso se ha de poner la pausa de modo antes dela señal del tiempo: porque si despues de ella se pone, no tan solamente enseñara el modo perfecto: pero dira, que auemos de esperar tantos cōpases, quantos vale el lōgo perfecto. Y esta es la tercera manera de poner pausas. Ay otras figuras menos principales enla Musica: de las quales es menester tener noticia. Las dos señales que puse de ♮ quadrado, y de bmol. La de ♮ quadrado es para sustentar el punto cantando hazia baxo, o intenderlo, cantando hazia arriba: y la de bmol sirue para dexar caer el punto cantando hazia baxo, o hazerlo blando, subiendo. Para entender bien esto, ay necessidad de saber que cosa es pūto sustētado, dimisso, o dexado: intēso, o remisso. Las dos palabras primeras vsamos descindiendo la Musica: y las dos vltimas subiendo. Quando subiendo el cantor hizo tono de semitono: fue punto intenso, y si de tono hizo semitono: se llama punto remisso. Quando abaxando de tono haze semitono: llamase sustentado, y si de semitono hizo tono: dezirse ha pūto dimisso, caydo, o dexado. Por ser lo sobredicho cosa manifiesta, y lo tracte en otra parte: no do exemplo. Pues para saber quādo se han de mudar las distancias de tono en semitono, o de semitono en tono: son las dos señales. Ay vna señal en fin de todos los renglones en lo puntado, que se llama guion: que señala el pūto que en la otra pate de la hoja, o del renglon esta: en que signo es situado. Con vna figura se punta en canto de organo: y con otra enel canto llano. Vsamos enel canto de organo de vna señal, que se nombra calderon: la qual se pone en las clausulas finales. Vsamos de otra señal poniendola sobre algū punto: para vna de dos cosas. La vna, para que desde alli bueluen a reyterar el canto: la otra quando se pone vn canon, que en allegando la vna boz a ella: la otra boz entra al principio. Suele se poner otra señal, y es dos rayas curuas, o rectas, que occupan dos spacios, y cada vna tiene dos puntillos. Esta suele estar en fin de algun villancico, o chançoneta: la qual denota, que en allegando alli los cantores han de boluer al principio del canto. Las sobre dichas señales hallareys enel exēplo siguiente.

Pausa general. De modo perfecto. De longo

De breue. De semibreue. De minima. Seminima.

Corchea. Calderon. Repeticiones. Guiones.

Ya de pausa general, de señal de repeticion, y de calderon muchos musicos no vsan. *Dizē que viēdo el vltimo punto saben que han de parar: para que es la pausa general y el calderō. Y como el cāto de las chançonetas y villancicos cōpōgan ad lōgū: no es menester la señal dela reyteraciō.*

Para el lector

EN los seys capitulos siguientes ay muchas cosas que enel canto no se vsan en este tiēpo, mayormente en España: las quales puse para los tiempos venideros, y para los curiosos musicos presentes, y para entender muchas difficultades que ay en libros viejos de canto de organo, y aun en algunos nueuos extrangeros que han venido y vernan.

Delas señales principales dela Musica. Cap. xxxiij.

Esta materia de señales enla Musica es muy varia, diffusa, y de grandes contrariedades: por lo qual para sacar en limpio la verdad liquidada, se requiere juyzio claro, desapaßionado, de gran experiencia, y de mucha lection. Desseo dezir la verdad demanera que no engendre aborrecimiento aun entre los estraños: quanto mas entre los amigos. No tan solamente veo grandes cötradictiones entre lo que hallo scripto de musicos graues, y por demonstracion entiendo: sino tambien enlo que se haze entre musicos grädes de Ytalia y de españa. La cosa de mayor difficultad que e todos mis libros he hallado, y la que mas estudio me ha costado es la presente materia. Amonesto al piadoso lector, que lo que enestos nueue capitulos hallare: con desseo particular de saber la verdad lea, y estando desapassionado: podra elegir lo que mejor le pareciere. Relatare lo que he leydo, veo enesta materia hazer, y con mi pobreza siento: para que los sabios musicos den su determinacion. Y podra ser que yo leuante la caça: y otro de mayor sufficiencia la prenda. Començare de las señales que enel canto de organo se pueden vsar. Para lo qual es de notar, que en toda la Musica mensurable despues de la claue, ä tes de todos los puntos hallareys vna señal: cö la qual es medida la Musica. A lo que incongruamente dezimos tiempo: llamo señal. Acerca de estas señales dos cosas ay que tractar. Vna es de essencia de la tal señal: y la otra es accidental, que le acaece. Enestos tres capitulos dire, lo que es de essencia de las tales señales. Es pues la señal vna figura antepuesta al canto: que significa el modo, tiempo, o prolacion. Para cognoscer estos tres grados ya dichos: ay vnas señales, extrinsicas, o exteriores del cäto: y otras intrinsecas, o interiores, dëtro del cäto. Delas señales exteriores tracto eneste capitulo. Puesto solo el circulo: señala el tiempo. Y si el tal circulo fuere perfecto, cerrado de toda parte: significa el tiempo perfecto Y si no estuuiere cerrado: denota el tiempo imperfecto. Pusieron los musicos la perfection ternaria del breue enel circulo entero: porque segun dizen algunos, enla circunferencia del circulo ygualmëte consistë el principio, medio, y fin del dicho circulo. Mejor habla en esta materia, a mi ver Frächino. Dize este solemne doctor, que por quanto el numero senario es perfecto, y la circunferencia del circulo se mide con el numero senario el tal circulo que tiene seys tamaños, se llama perfecto. Tomad vn compas, y hazed vn circulo, medid la linea circular que hezistes con el mesmo cöpas: y hallareys que tiene seys tamaños. El circulo que de el todo no es cerrado, se dize semicirculo: a semä, que quiere dezir imperfecto, por lo qual el tiempo (que es el breue) es imperfecto enel tal semicirculo. Si al dicho circulo se ayuntare vn numero: declara el modo. Si el numero fuere ternario, significara el modo mayor: y si binario, el menor. Si el circulo al qual se ayuntare el numero ternario fuere perfecto: sera modo mayor perfecto: y si fuere el circulo imperfecto: se nombrara mayor imperfecto. Si el circulo al qual se ayütare el numero binario fuere perfecto: llamar se ha modo menor perfecto: y si fuere imperfecto: dezir se ha modo menor imperfecto. Circulo perfecto llamo al que esta complido en figura circular: en esta manera, O: y circulo imperfecto al medio circulo: que enesta forma se scriue. C. Notese que donde quiera que ay modo mayor: esta el menor, pero no donde esta el menor, ay mayor. Quando dentro del circulo estuuiere vn puntillo en todas las bozes: significa la prolacion perfecta. Por ausencia del puntillo es dicha prolaciö imperfecta. Para mayor noticia delo sobredicho se note, que el modo, segun dize Franchino, es medida de longos enlas maximas, o de breues enlos lögos. Assi que el modo mira alas maximas, y longos. Dos maneras ay de modo. Vno es mayor: el qual se halla enlas maximas y enlos longos. Otro es dicho menor: y hallase solamente en los longos. Cada vno de estos dos modos se diuide en imperfecto y perfecto. El mayor perfecto es el que contiene tres longos enla maxima y tres breues enel lögo: la señal del qual es vn circulo perfecto acompañado con el numero ternario en esta manera O3 El modo mayor imperfecto es, quando la maxima contiene en si dos longos: y es cognoscido por vn circulo imperfecto, y juncto, a el vn numero ternario enesta figura. C3. El modo menor perfecto contiene el longo tres breues: la señal del qual es vn circulo perfecto, a compañado de vn numero binario en esta manera. O2. El modo menor

imperfecto es, quando el longo contiene ſolamente dos breues: la ſeñal del qual es la auſencia del numero binario al circulo, o medio circulo, o el dicho numero binario juncto al medio circulo en eſta figura. O.C.C 2. El tiempo mira a los breues. Es el tiempo en dos maneras, cõuiene a ſaber imperfecto y perfecto. Dize ſe perfecto quando el breue es medido con tres ſemibreues, y la ſeñal es vn numero ternario ayuntado a vn circulo, o ſemicirculo, o pueſto el circulo ſin numero eneſta figura. O 3. C 3. O. El tiẽpo imperfecto es, quãdo el breue tiene dos ſemibreues: y es cognoſcido por el numero binario pueſto al circulo perfecto o al medio circulo, o el medio circulo pueſto ſin numero eneſta manera. O 2. C 2. C. La prolacion mira alos ſemibreues: la qual es en dos maneras. Ay prolacion perfecta: que mide el ſemibreue con tres minimas, y es ſu ſeñal vn punto dentro del circulo eneſta figura. ⊙. C. La prolaciõ imperfecta es: quando el ſemibreue es medido cõ dos minimas: la ſeñal dela qual es el auſencia del dicho punto. No quiere Franchino, que ſe llame prolacion mayor y menor, como dezimos en el modo: porque no ay vn ſemibreue mayor que otro: y ay modo mayor que es maxima, y menor que es lõgo. Pero quiere que ſe llame prolacion perfecta, ſi contiene el ſemibreue tres minimas: imperfecta, ſi vale dos. La meſma ſentẽcia ſe tiene del tiẽpo: que aunque ſe llama imperfecto y perfecto: no ſe puede dezir mayor o menor. Verdad es, ſegun dize Anſelmo, antiguamente auer prolacion mayor y menor: pero no es la que ahora tractamos. Quando el ſemibreue valia tres minimas (que es lo que vſamos) llamauaſe prolaciõ mayor: y quãdo la minima valia tres ſeminimas, deziaſe prolacion menor. Eſto ſegundo no vſamos: y portanto no podemos dezir prolacion mayor y menor: ſino perfecta, o imperfecta. Aſſi vemos, que vnas meſmas ſeñales (por las conſideraciones diuerſas) tienen diuerſos nombres, que ya ſe dizen modo, tiẽpo prolacion. Porque las ſobredichas ſeñales ſe cõponen de tres coſas, conuiene a ſaber de circulo, punto, y numero, y la diuerſidad delas ſeñales cõpueſtas no engendren confuſion: ſe note la ſiguiẽte tabla: la qual ſi de propoſito, y con eſtudio razonable fuere mirada: veran en reſolucion, y claridad todo lo ſobredicho eneſte capitulo, y con facilidad ſe quedara en la memoria.

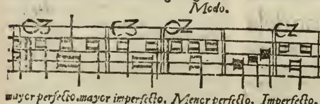
La minima.												
	3	2	3	3	2	2	2	3	3	3	2	2
El ſemibreue												
	3	3	3	2	2	3	3	3	2	2	2	2
El breue.												
	3	3	2	3	3	2	2	2	2	2	2	2
El longo.												
	3	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
La maxima.												
Las ſeñales de cãto de organo.	O3	O3	O	O2	O2	O	C3	C3	C	C2	C2	C

Eneſta figura hallareys la maxima quantos lõgos vale, el longo quantos breues, el breue quantos ſemibreues, y el ſemibreue quantas minimas: en cada vna delas ſeñales. Solamente ſe ponen en eſta tabla los puntos que pueden ſer perfectos, o imperfectos, o alterados. Todas las ſeñales hallareys ala parte inferior dela figura, y ſon doze, ſobre cada vna los puntos y numeros que vale el mayor. Sobre la primera ſeñal ay vna maxima, y ſobre ella vn tres, y ſobre el tres vn longo. Dize la maxima en tal ſeñal valer tres longos, y el longo tres breues, y aſſi cõtareys los pũtos dela figura.

Delas señales interiores. Capi. xxx iiij.

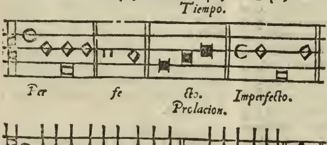
Ay otras señales para cognoscer estos grados intrinsecas, o interiores enla Musica: con las quales la perfection de los grados en las figuras (allende delas señales exteriores sobre dichas) es manifestada. Y son tres. Todas las vezes que enla Musica se hallare pausa de tres tiẽpos (la qual toma tres spacios) significa el modo perfecto. Quiere Franchino si la tal pausa fuere vna, que signifique el modo menor perfecto: y si fueren dos, que diga el modo mayor perfecto. Cosa conuenible es (dize este solenne doctor) que el modo mayor tenga do pausas: pues que el menor tiene vna. La segunda señal es la color de los pũtos. Si se hallaren tres longos negros: denota el modo menor perfecto. Si fuerẽ tres breues negros: significa el tiempo perfecto. Si fueren tres semibreues negros: dizen la prolacion perfecta. Entiẽdo el modo ser perfecto los tres longos negros, y el tiempo ser perfecto los tres breues negros, y la prolacion ser perfecta los tres semibreues negros y no por todo el canto donde los tales puntos negros fueren puestos. La tercera señal es las pausas dobladas. Todas las vezes que estuuieren dos pausas de semibreue junctas con vna figura de semibreue: significa el tiempo perfecto. Excepto, si la vna pausa no fuere del semibreue precedente, y la otra del que se sigue, y han de estar las dichas pausas en diuersas lineas: porque en tal caso no significara el tiempo perfecto. Si fueren dos pausas de minima cõ vna figura de minima: declara la prolacion perfecta. Vn breue y vn semibreue eneste caso segũdo llamo perfectos. Por razõ de breuedad he cifrado esta materia: pero para los buenos entendimientos, y estudiosos cantãtes basta lo dicho enella. El cantor que por extenso la quisiere ver: lea enel segundo libro de Franchino el capitulo septimo, octauo, y nono: y en Andreas desde el quarto capitulo hasta el septimo del libro segundo. Exemplos de lo ya dicho.

Modo.



mayor perfecto. mayor imperfecto. Menor perfecto. Imperfecto.

Tiempo.



Per fe cto. Imperfecto.

Prolacion.

Perfecta en tiempo perfecto. Perfecta en tiẽpo imperfecto. Per



fecta. Imperfecta ẽ tiẽpo perfecto. Imperfecta ẽ tiẽpo ĩperfecto

En modo tan breue y tan compendioso no se pudo poner la presente materia: como fue en esta figura. Para la intelligẽcia dela qual se note, que en ella ay tres titulos principales que dizen modo, tiempo, prolacion. Sobre el exemplo primero se puso modo, sobre el segũdo tiempo, y sobre el tercero prolacion: y cada vno corresponde a su exemplo. Tomareys el titulo primero que dize modo, y ayuntarloeys con el renglon que esta debaxo del primer exemplo, y direys modo mayor perfecto, y boluereys otra vez a tomar el titulo ayuntandolo con el resto del rẽglõ y direys modo mayor imperfecto. Desta manera direys modo menor perfecto, y assi de todos los otros titulos y renglones direys, y vereys la claridad dela materia.

Para ſaber en cada vna deſtas ſeñales, quantos compaſes vale la maxima, longo, breue, y el valor de todos los puntos mire ſe el exẽplo ſiguiẽte.

⊙3	27	9	3	1	3	4	8	16
O3	27	9	3	1	2	4	8	16
⊙	12	6	3	1	3	4	8	16
⊙2	12	6	2	1	3	4	8	16
O2	12	6	2	1	2	4	8	16
O	12	6	3	1	2	4	8	16
C·3	12	6	3	1	3	4	8	16
C3	12	6	3	1	2	4	8	16
C·	8	4	2	1	3	4	8	16
C·2	8	4	2	1	3	4	8	16
C2	8	4	2	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	2	4	8	16
figu								

Declaracion dela ſobredicha figura. Capitulo .xxxv.

Los valores que eneſte puſe: hallareys en vn author theorico y practico, cuyo nombre es Andrea enel libro ſegundo capitulo ſexto. Algunos muſicos ſon de opiniones contrarias. La cauſa delo ſobredicho es el puntillo dela augmẽtacion. Los que eneſta ſeñal ⊙ cuentan enla maxima treynta y ſeys compaſes: dan ala minima vn cõpas. Y como el breue y ſemibreue ſeã ternarios viene a valer la maxima treynta y ſeys compaſes. Si la dicha ſeñal es de prolacion: tres minimas ſe cantan en vn compas, y ſi fuere puntillo de augmentacion: razon tienen de cantar vna minima en vn compas: aunque la maxima (por no recebir augmentacion) no vale mas de ſus doze compaſes. Lo meſmo digo del medio circulo con el puntillo que ſi es de augmentacion vale la minima vn cõpas, y no vale la maxima veynte y quatro. Si es prolacion, tres minimas valen vn compas: y la maxima ocho. Pues ſepan los principiantes la differencia que ay entre prolacion y augmentacion: y cognoſceran los valores pueſtos en la tabla ſuperior ſer cõ verdad ſeñalados. Tiene la ſobredicha tabla ala mano ſinieſtra doze ſeñales, y enla parte inferior todas las figuras. Sobre las quatro figuras (que ſon maxima, longo, breue, y ſemibreue) eſta el numero delos compaſes que vale cada vno delos puntos, enfrente de cada vna delas ſeñales. Y ſobre las otras quatro figuras (que ſõ minima, ſeminima, corchea, y ſemicorchea) eſta vn numero que dize quantas figuras entran en vn compas. Para entender bien eſta tabla, ſe coteje con la que puſe arriba: porque della naſce. Las ſeñales que aqui faltan ſe hallaran adelante, y en el libro ſegundo. Para cantar eneſtas ſeñales ay tres compaſes, conuiene aſaber mayor, menor, y de proporcion. El compas mayor es nombrado delos authores entero, y en Eſpaña compas largo: el qual es medida hecha con mouimiento tardio, y quaſi reciproco. El ſemibreue en todas las ſeñales (ſacando la diminucion y augmentacion) vale vn compas deſtos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compaſete, o medio compas. Eſte mide enel tiempo depormedio el ſemibreue en vn cõpas. El compas proporcionado es, que mide tres figuras contra vna, como en la tripla proporcion: o contra dos, como enla ſeſquialtera. Para quitar toda difficultad de compas, ſe note la regla ſiguiente. Si todas las bozes tuuieren vna ſeñal: indifferentemente ſe puede cantar el tal canto con qualquiera delos ſobredichos compaſes. El que por eſta regla quiſiere cantar la minima ẽ vn compas: quitara la difficultad del canto, que tuuiere muchas corcheas, y el que cantare dos breues enel compas largo: euitara la peſadumbre de algunos cantos. El dicho auiſo es para principiantes: los ſabios no lo han meneſter, ni aun lo deuen vſar: ſino guarden el cõpas del cõponedor: porque ſe guarde el decoro, y hermoſura dela tal compoſicion.

Dela diminucion Capitulo .xxxvj.

Despues de auer hablado delo eſencial de las figuras: reſta tractar delos accidentes dellas. Quando eneſte hablare de augmentacion, o diminucion: no ſe entienda enello coſa de proporcion. La diminucion, ſegun dize Franchino, es vna ciſura, o cortamiento dela medida y valor que tenia el punto. Enla manera que los grãmaticos por dezir ſecula, dizẽ ſecla, y le llaman ſyncopa:

assi los musicos tienen en el valor delos puntos y mas cifuras, o syncopas, que pierdē del valor que solian tener. Dos maneras ay desyncopa en la musica. Vna temporal: dela qual tienen cōmun noticia los musicos. Esta se haze quando vn punto se reparte enel compas: dando la mitad al punto antes del: y la otra al que esta delante. Esta syncopa no es dela presente materia. Ay otra syncopa, y es perdida de valor delas figuras enel cōpas: la qual se llama diminucion. Segun tienen Franchino y Ioannes tintor, la diminucion es perdida dela mitad del valor que las figuras tenian: lo qual se puede hazer en muchas maneras. Diminuyēselo primero por canō. Si dixesse el cōponedor en vna boz de crescit induplo: el punto que valia tres compases, le haze el dicho canō valer vno y medio. Y si pusiesse, de crescit in triplo el punto que valia seys compases, le haze el tal canō valer dos. Aunque impropriamēte, dize Frāchino: es dicha esta diminuciō. Todas las vezes que se pusiere canō que haga perder la mitad del valor: es dicha propriamente diminucion. Y si menos, o mas dela mitad se perdiere: impropriamēte es dicha diminucion. Puedese tambien diminuyr por numero: si delante del tiempo le pusiessen vn numero. Si a vn tiempo pusiessen vn numero binario: significaria, los puntos que enel tal tiempo estuuiessen valer la mitad de los compases que valian, si el tal numero binario no estuuiera. Este tiempo con el tal numero tenia fuerça de proporciō dupla. Por lo qual, Erasmo lapicida, varon esclarecido en toda Musica debaxo del numero binario pone rectissimamente vna vnidad: a de notar la dicha proporcion dupla. Y con esta vnidad se quitara toda dubda y difficultad: si el tal numero binario significara modo, o diminucion. Puede lo tercero recebir diminucion el tiempo: si le echan vna virgula por medio. Esta virgula (segun tienen probatissimos musicos) haze al tiempo perder la mitad del valor del compas enlas figuras. Deforma, que de vn tiempo, o señal sin virgula a el mesmo con virgula es proporcion dupla. Y pues authores graues se ayuntaron a determinar esta verdad: no ay necessidad de llamar aquellos tañedores de organo (assi quieren ellos ser nōbrados) que ha veynte años que ponen los dedos en los instrumentos sin arte. Cuenta el doctissimo Andrea de vno que el cognoscio en el castillo pragense: el qual (siendo tan ignorāte que no sabia hazer differencia del tiempo perfecto al imperfecto) se vendia al pueblo por excelentissimo musico, y para que por tal lo tuuiessen, dezia del celebratissimo Franchino (la scriptura del qual no auia visto, y si la viera: no la entendiera) que no supo screuir. O locura loca, o atreuimiento atreuido, o camino descaminado que los ignorātes musicos (o por mejor dezir los representadores de musicos) hā hallado: por ser ellos tenidos del vulgo por musicos, dizen mal delos laureados enesta sciencia. Los que en España deste jaez y arte de biuir yo cognosco: por lo que deuo ala templāça no los señalare: pero lo que ahora no se haze, pue de ser, que (mereciendolo las culpas de algunos) venga tiempo: enel qual sean declarados por vanos ignorantes. Y por no salir delos limites dela modestia: boluamos ala diminucion virgular. Assi que por esta diminucion qualquier tiempo pierde, no la tercera parte (segun los ātiguos dixerō) sino la mitad del valor. Dela manera que en el tiempo imperfecto, por tener la dicha virgula es diminuydo perdiendo la mitad del valor: assi todos los otros tiēpos. Deforma, que como esta C en comparacion desta ȼ es proporcion dupla: assi el circulo perfecto comparandolo a este ⦶. Bien se, que en estos quatro tiempos, o señales algunos cantantes no guardan las sobredichas differencias. La causa dello es la ygnorancia en algunos, en otros la soberuia, que no quieren ser enseñados, y en muchos sabios cantores de nuestra España la grande abilidad que tienē. Por no suffrir vna pesadumbre de tiempo perfecto, y compas entero: han mudado el compas largo del tiēpo entero en compasete de tiempo de pormedio. Si no vuiera differēcia entre la señal sin virgula ala que la tiene: superflua y demasiada seria la vna señal pues antes causaria confusion, que sciēcia. Estas señales con la virgula de quien vamos hablando se dizen en nuestro lenguaje tiempo de pormedio. Por lo qual dize el venerable Andrea en el libro segundo capitulo octauo, yerrā algunos pro uatissimos cōponedores enel circulo perfecto con vn rasgo, o virgula pormedio: allende dela cuenta ternaria delas figuras (porque son de tiempo perfecto) no miran el processo binario dela medida. Cantā el semibreue en vn compas largo: como se ayan de cantar en tal señal dos semibreues. En es

te tiempo perfecto de tal manera se ha de constituyr el canto: que guardada la perfection ternaria del breue, en la medida binaria reciba el canto fin y clausulas. Quiere dezir, que porque el tal breue vale cōpas y medio, y aquel medio cōpas se ha de complir: que se cumpla con algun semibreue, que en tal tiempo es dela medida binaria, o imperfecta. Y si alguno dixere el breue perfecto cō virgula no valer mas de vn compas, por ser ternario y que entran en vn compas tres semibreues: seria gran yerro: porque en tal caso no perdia la mitad sino las dos partes, Francisco Touar erro en este tiempo: como en su lugar se vera. Porque en esta señal Φ los puntos tienen el mesmo valor, que guardan en esta O 2: excepto enel breue, que enla señal primera vale compas y medio, siendo perfecto: y enla segunda vn compas. Assi que, en ambas señales se pierde la mitad del valor enel cōpas y porque la segunda señal es de tiempo imperfecto: vale el breue siempre dos semibreues, y por cōsiguiente vn cōpas. Tiene Franchino en el libro segūdo capitulo quatorze, que esta diminuciō no conuiene a las figuras sino ala medida y compas. Quiere dezir, que enla señal del tiempo perfecto siempre vale el breue tres semibreues: siendo pefecto. Si estuuiere sin virgula, vale tres compases: y si tiene virgula, vno y medio. Toda diminucion dela manera que tiene fuerça sobre los puntos: tābiē sobre pausas. La diminucion es cōtraria dela augmentacion. Dos diminuciones se pueden poner vna virgular, y otra numeral en esta figura ¢ 2. La diminucion virgular es frequente, la del numero se halla pocas vezes, y la del canon menos: luego con differencia se vsen. La tabla dela diminucion es la siguiente: y se entendera por la declaracion dela tabla superior.

Φ	6	3	2	1	4	8	16	32
Φ	6	3	2	1	6	8	16	32
O2	6	3	1	1	4	8	16	32
¢	4	2	1	1	6	8	16	32
¢	4	2	1	1	4	8	16	32
C2	4	2	1	1	4	8	16	32
fig	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Dela augmentacion de las figuras. Capi. xxxvij.

La augmentacion es cremento, o acrecentamiento de alguna figura enel valor. Tres señales ay para el cognoscimiento dela augmentacion. La primera es las pocas figuras, o puntos que vna boz tiene en respecto, o comparacion de las otras bozes. Como entre los puntos de qualquier Musica ha de auer ygual valor: esta claro, que si en vna boz ay pocas figuras (siendo hecha de hombre sabio) entenderan la tal boz tener augmentacion. La segunda señal para cognoscer la augmentacion es el canon diziēdo: el breue sea maxima, el semibreue longo, y assi delos otros. Si alguna boz tuuiesse vn canō, o regla (de muchas que ay enla sacra scriptura y fuera della) cōforme ala tal regla recibiria aquella boz augmentacion. Leemos en el libro dela reuelacion de sanct Ioan capitulo diez y ocho: duplicate duplitia. Si este canon fuesse puesto en vna boz: significaria todos los puntos que enla tal boz auia, que valian dos compases valer (puesto el tal canon) quatro. Por este exemplo podeys sacar muchos. Assi que, tal es este augmento: qual fuere el canon. Pero enla augmentacion de que principalmente hablamos eneste capitulo, cōmuumente se pone el canon que haze doblar el valor de todos los puntos. Si en otra manera se pusiere el canon, sera impropriamente augmētacion. La tercera señal es el puntillo dentro de la señal temporal en sola vna boz. Señal temporal llamo al circulo: el qual para que signifique la augmentacion, ha de tener vn punto. Dixe en sola vna boz: porque si en todas se pone: no es señal de augmentacion, sino de prolacion perfecta. Tres differencias ay entre la augmentacion y prolacion. La primera es la ya dicha, que en sola vna boz se ha de poner la sobredicha señal: la qual cōmunmente es el tenor. La segunda es, que la prolacion se vsa mas, que la augmentacion. La tercera, que la augmētacion vale vna minima vn compas: y en la prolacion tres minimas hazen vn compas. Las tres maneras sobredichas de augmentacion indifferentemente se pueden vsar: aunque pocas vezes se vsan. Algunas vezes se halla en las missas ātiguas estrangeras. La augmentacion del canon es mas vsable: por ser mas clara. La augmentacion del pū

tillo tẽporal vso Iusquin enla missa super voces musicales en el tenor del credo yen otras partes. Notad, que aunque este puntillo tẽporal no sea de prolacion perfecta: haze valer el semibreue en el tenor que se pone tres compases, sino tuuiere quien le imperfectione. Esto entiendo si la tal augmentacion se puso en tiẽpo perfecto: porque puesta en tiempo imperfecto, no vale mas de dos. La causa desta differẽcia es, que el semibreue toma el valor del breue (como adelãte diremos) y porque enel tiempo perfecto el breue vale tres compases: el semibreue dela augmentacion puesta enel tiempo perfecto: vale los tres compases. Bien se, que algunos delos que han compuesto no guardan esta differencia, y que siendo tiempo imperfecto cõnel dicho puntillo hazen todos los puntos ternarios, y tambien en el tiempo perfecto: pero es yerro. La fuerça del punto de augmentacion es hazer la figura menor tomar la fuerça dela figura mayor immediata. La perfection viene alas figuras del tiempo, o del numero que delante del tiempo auia de estar, o dela pausa: segun que he dicho en el capitulo treynta y tres, y treynta y quatro. Vsan los componedores de canõ (fuera dela augmentacion) por razon de subtileza, breuedad, y para tentar los musicos. Cõmunmente se pone el canon en latin. Por ser la lengua latina tan general: se deue poner el canon en latin. No poco trabajo se padece de algunos cantantes en entender como se han de cantar algunas missas de el libro de las quinze, y otras de Iosquin: por no tener el canon en latin. La augmentacion es cõtraria ala diminucion. Dela manera que enla diminucion el punto que valia dos compases largos, le hazemos valer vno: assi enla augmentacion el punto que valia vn compas, viene a valer dos. Todas las figuras, o puntos pueden recebir augmentacion, excepto la maxima que no puede ser augmentada: porque no tiene otro punto mayor que ella, del qual tome el valor. Quiero dezir, que si en la augmentacion vale la minima vn compas: es porque la dicha minima tomo el valor del semibreue. Valia vn semibreue en tiempo entero vn compas largo: puesto el puntillo dela augmentacion toma la minima el valor del dicho semibreue, y el semibreue toma el valor del breue, y assi todos los otros puntos, que toma el menor el valor del mayor. Notese bien esta breue declaracion, y differencia entre prolacion y augmentacion: por que es gran luz para entender las mayores difficultades que en libros viejos de Musica ay. Y porque enlos dichos libros hallareys exemplos para virificar todo lo ya dicho en este capitulo: no los pongo aqui. Pues que la maxima es el mayor punto que la Musica vsa, porque es maxima, y otro mayor que el no a recebido: por tanto no cae enella augmentacion. No poco yerran, dize el musico Andrea, los que enla maxima puesta enesta señal ⨀3 ponen ochenta y vn compas: porque la maxima no puede crecer mas de veynte y siete compases. Pues dezir, lo que algunos en España affirman, que enel tiempo imperfecto con vn puntillo vale la maxima veynte y quatro compases, y enel tiempo perfecto con el mesmo pũtillo vale treynta y seys: es mayor yerro, y no ay apariencia para poderlo dezir. Mayor ocasion auia para dezir valer la maxima en la sobredicha señal ochenta y vn compas: y son grauemente reprehendidos los cantores que tal affirman: porque seria cosa mõstruosa, y fatigaria mucho el oydo del musico en vn cãto estar queda vna boz ochenta y vn compas. Digo, que todas las quatro figuras conuiene a saber maxima, longo, breue, y semibreue son ternarias enla sobredicha señal: y si es prolacion valiendo tres minimas vn compas, la maxima allega a valer veynte y siete compases. Y si es puntillo de augmentacion: se queda en sus veynte y siete: porque no recibe augmentaciõ. La augmentacion ygualmẽte mira figuras y pausas.

Dela imperfectiõ delas figuras. Capitulo xxxviij.

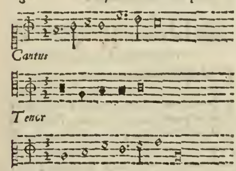
LA imperfection es vna breuiatura de figuras perfectas. Es imperfectionar: el punto perfecto hazerlo imperfecto, perdiendo de su valor. Dos maneras ay de imperfectionar. Vna se llama total: quando pierde el punto sola la tercera parte del valor que tenia. Assi como en el tiempo perfecto el breue es imperfectionado por el semibreue. La otra imperfection es parcial, quando no pierde la tercera parte: sino la sexta. Como el longo del modo imperfecto que esta en el tiempo perfecto. Vale el modo que es el longo dos breues, y es imperfectionado del semibreue, respecto del breue que en el tal longo es contenido:

y el breue del i minima en la prolacion perfecta ẽ qualquier tiempo que estuuiere. De forma, que esta imperfection parcial aunque cae en figuras imperfectas: no es por razõ dela dicha figura imperfecta: sino por la perfecta inclusa en la tal imperfecta. De tres maneras pueden ser imperfectionados los puntos. Puede se hazer por otros pũtos, por pausas, o por color. Para el perfecto cognoscimientos desta materia se noten las reglas siguientes. Quatro son las figuras, opũtos que puedẽ ser imperfectionados, conuiene a saber maxima, longo, breue, y semibreue: los que pueden imperfectionar, y ser imperfectionados son longo, breue, y semibreue: el que puede imperfectionar solamente es la minima. Assi que, la maxima padece, y no haze: el longo, breue, y semibreue hazen, y padecen: y la minima haze y no padece: aunque antiguamente podia ser imperfectionada. Las figuras no pueden ser imperfectionadas la menor dela mayor, o ygual de su ygual: sino la figura menor haze imperfecta ala mayor. Digo la menor o su valor: la qual se puede aplicar ala figura mayor que se haze imperfecta: assi como tercera parte de ella. Pues la figura que imperfectiona, siempre se cuenta en el numero dela figura imperfectionada: las quales dos figuras cumplen el numero ternario. No tan solamẽte estas partes propinquas causan imperfection (segun dicho auemos) pero tambien las remotas, segun lo quiere Franchino ẽ el libro segundo capitulo onze. Un breue perfecto, no solamente de vn semibreue (que es parte propinqua del breue) puede ser imperfectionado: sino de dos minimas, que son partes remotas del breue. Muchas partes propinquas no puedẽ causar esta imperfection, sino vna: pero si las partes son remotas: pueden ser muchas. Assi que, dos semibreues no imperfectionan al breue: y dos minimas lo hazen imperfecto. Por lo qual si dos pausas de semibreue viniessen despues del breue perfecto: queda ya el breue en su perfection. Esto es assi excepto si no viniesse en medio delas dichas dos pausas puntillo de diuision, o cada vna delas pausas viniesse en su regla: porque en tal caso imperfectionaria la vna al punto que esta antes, y la otra al que esta despues. Puse exemplo delas pausas: porque, aunque no pueden las pausas ser imperfectionadas: hazen alos puntos mayores (que auian de ser perfectos) ser imperfectos. La ligadura no tiene poder de imperfectionar los puntos perfectos: y ella lo es imperfecta por otros pũtos menores. De aqui puede el puntante entẽder, que no tiene licencia de mudar la ligadura. La figura menor que ala mayor imperfectiona tanto valor le quita, dize Anselmo, quanto contiene la mesma menor. Esta imperfection no cae, sino en los grados perfectos: y solamente en las figuras que por el grado auian de ser perfectas, estando cercanas alas menores imperfectas. La menor imperfecta puede imperfectionar, segun quiere Frãchino en el lugar ya alegado, a la perfecta que ãtes queda, o ala que despues della se sigue, o ala que ha precedido y despues della se sigue junctamente. Quiere dezir, que vnas vezes imperfectiona ala figura puesta antes della, y otras ala que se sigue: y algunas vezes ala que antes queda y se sigue junctamente. La figura imperfecta que tiene la tercera parte dela perfecta: puede tan solamente imperfectionar a vna parte. Como la minima en la prolacion perfecta puede imperfectionar al semibreue: y el semibreue en tiempo perfecto al breue: y el breue en modo menor perfecto al longo: y el longo en mayor perfecto ala maxima estando antes, o despues. Quando dos partes imperfectionan vna figura perfecta: la vna puede imperfectionar antes, y la otra despues. Como si dos minimas imperfectionassen vn breue perfecto, que estuuiesse en medio de ambas: la vna imperfectionaria ala parte antes, y la otra despues. Si vn longo perfecto en tiempo perfecto tuuiesse dos minimas antes, y despues vn breue imperfecto: seria delas dos minimas imperfectionado, por razõ del breue que contiene: y tãbien del breue que despues se sigue. La vna imperfection es parcial, y la otra total. Y si vna figura no puede tener dos imperfectiones: entiende se, siendo totales: porque si vna es total, y otra parcial: bien se compadecen.

Del color. Ca. xxxix.

SOn los pũtos imperfectionados por mutaciõ de color. Antes que ponga la regla delo que pierdẽ las figuras cõ el color presupongo no poderse poner vna sola figura negra: porque, lo que pierde la mayor figura por color: se ha de dar en otra menor. De dõde infiero, que poner vna minima cõ pũtillo, y vña seminima delãte: es ĩpropio.

Con la tal seminima se deue poner vn semibreue negro enel lugar dela minima con puntillo. Assi lo puntan los prouatissimos varones. Toda figura ternaria por el color pierde la tercera parte de su valor: y la figura binaria negra que con ella ade ser puesta, ninguna cosa pierde. Ponese la figura menor negra en tal caso para guardar la perfection ternaria, y otras vezes para euitar alguna altera: como parece eneste exemplo.



Quando la figura mayor es binaria o imperfecta pierde por la color la quarta parte: y la menor que con ella se pone, para complir el numero binario no menos dela mitad. Si ponemos vn breue negro y luego vn semibreue: el breue pierde vna minima, y el semibreue la mitad. Queda en ambos el valor que tuuiere el breue blanco. Assi que, las figuras perfectas por el color son hechas imperfectas, pues que de ternarias se hazen binarias y de impefectas, son hechas perfectas, que se hazen ternarias. Vsan algunos de medio color, que hazen negro el medio punto. Esta tal color haze perder a la figura perfecta la sexta parte: y ala imperfecta la octaua parte. Algunas vezes acerca delos doctissimos musicos por la mutacion del color ninguna cosa pierdẽ las figuras: mayormente quando se haze por euitar alguna altera. Otras vezes se causa la proporcion sesquialtera: que se haze de tres a dos. Y esto solamente se puede hazer (segun dize Franchino) enlas señales imperfectas. Muchas vezes, dize tambien, la mutacion de el color enlas figuras imperfectas haze perder la mitad, y assi causa proporcion dupla: lo qual sabiamente guardo Henrrico ysaac en vn alleluya delos Apostolos, y Bonadies maestro del dicho Franchino. Tres señales pone el mesmo Franchino para cognoscer la imperfectiõ de el numero, la diuision de el punto, y el complimiẽto delas figuras.

Dela alteracion

Capitulo .xl.

La alteracion (segun Ioannes de Muris) es vna duplicacion dela figura menor respecto dela mayor: por lo qual el valor de el punto alterado se dobla. Pues es dicha alteracion quasi otra action. Dize mas Franchino, que las figuras que pueden recebir alteracion son longo, breue, semibreue, y minima. De manera, que la alteracion excluye la maxima: y se termina y acaba en la minima. La causa porque la maxima no puede ser alterada: es no auer otro pũto mayor que ella de el qual la dicha maxima fuesse parte propinqua. La alteraciõ cae enlas figuras imperfectas ordenadas ẽla quãtidad perfecta: quãdo son partes propinquas delas perfectas: porque la figura perfecta, ẽquãto perfecta no es subjeta ala alteraciõ. Como el semibreue dela prolaciõ imperfecta es alterado enel tiempo perfecto: y el breue del tiẽpo imperfecto enel modo menor perfecto: y la minima por esta manera es alterada para complimiẽto dela prolaciõ perfecta. Los puntos, o figuras pueden ser alteradas: y no las pausas. La alteracion cae enel punto segundo, y no enel primero: la qual solamente acaece enlos grados perfectos. La alteracion se inuẽto por defecto, o falta de alguna figura: la qual era menester para el complimiento del numero ternario. Todas las vezes que vienen dos figuras, notas, o puntos perfectos, que puedã ser imperfectionados, y en medio dellos vienen otros dos imperfectos, que se puedan alterar, sin punto de diuision: siempre el segundo sera altera, y los dos puntos que se podian imperfectionar: quedaran perfectos. Si viniere vna pausa jũctamẽte con vna figura de su ygual valor en medio de dos figuras perfectas: es la duda, si ẽ tal caso aura alguna altera. Mire se qual delos dos, dize frãchino, es primero. Si la figura precede a la pausa: no tiene lugar la alteraciõ: porque los pũtos solamente son alterados, y no las pausas:

y cae la alteraciō enel segundo punto, y no en el primero. Algunos musicos antiguos escriuierō, que las pausas podian recebir alteracion: pero Franchino y todos los doctos lo reprehenden. Una altera puede ser quitada por punto de diuisiō, o por auer muchos puntos que puedan ser alteradas. Si tres puntos alterables vinieren en medio de dos perfectos: estos dos quedaran perfectos, y ninguno de los tres sera alterado sino eltuuiesse despues del primero punto de diuision. Enla figura, como puede auer imperfectiō (segun dize Franchino enel libro segundo) tambien alteracion.

Delos puntillos. Capitulo xlj.

Porque enel capitulo superior muchas vezes he dicho de punto de diuision: noten lo siguiēte. Punto es la mas minima señal, que acaece a las figuras, puesto despues dellas, o encima, o antes. Si despues dela figura esta el puntillo: algunas vezes se llama punto de addiction, o de augmētacion. Tiene este nombre, quando se pone despues dela figura, juncto a ella: el qual le augmenta vna tercera parte. Digo, que el puntillo de addiction vale la mitad dela figura en que se puso. Valia la figura dos partes, y conel puntillo son tres. Por lo qual vn doctor declarando el sobredicho puntillo dize. El puntillo es perfection de las figuras imperfectas. Este puntillo solamente se pone enlas figuras imperfectas en qualquier señal que esten: con el qual quedan perfectas. Tābien ay punto que es dicho de diuision: el qual ni augmēta, ni quita cosa alguna alas figuras: sino las diuide para la cuenta del numero ternario. Este punto se halla solamente enlos grados perfectos enlas figuras imperfectas: el qual punto se pone en medio delas figuras que diuide. Ay vn punto de alteracion: del qual mas vsaron los antiguos, que los musicos modernos. Este puntillo pon en encima dela figura alterada. Ahora ponen algunos cantores vn dos de guarismo sobre el tal punto alterado, y no lo tēgo por malo en dar claridad al canto. Ay otro puntillo de perfection: el qual se prepone alas figuras perfectas, y no causa augmento, ni diminucion: pero haze que la figura perfecta enla qual esta: no sea imperfectionada dela siguiente. Tambien se puede llamar este punto de diuision: pues diuide las figuras perfectas delas imperfectas. Ay otro puntillo que se llama de trasportacion, y es antepuesto a las figuras: el qual haze alas dichas figuras que despues de el se siguen, que sean contadas con las otras mas distantes. Assi que, no en las figuras que preceden, sino enlas que se siguē tiene virtud. En este tiempo no se vsan todos los sobredichos puntillos: pero pueden los vsar.

Delas proportiones en general. Capitulo. xlij.

Consyderamos las proporciones en quāto forman las consonancias: la qual consyderaciō ya he tractado. Podemos tractar delas proporciones en quanto son menester para el compas: la qual consyderacion es dela presente materia. Y porque me parece auer desto necessidad enla musica: me alargare enello. La proporcion, dize Euclides, es cierta habitud, o semejança que vn numero con otro comparado tiene: los quales numeros han de ser de vn genero propinquo. De la manera que en la grāmatica no ay comparacion propriamente hablando, sino entre cosas de vna mesma specie: assi conuiene, que enla proporcion las partes se contengan debaxo de vn genero. Entre el estylo alto de hablar, y la boz alta no ay proporcion: porque ambas cosas no caen debaxo de vn genero. La quantidad continua y discreta se contienen debaxo de vn genero, y por no ser propinquo no ay entre ellas proporcion. Es la proporciō musical causada dela quantidad discreta delos numeros. Una proporcion se dize de ygualdad, quando comparo dos numeros yguales, conuiene asaber tres a tres: la qual propriamente hablando no pertenece ala Musica. Ay otra proporcion de desygualdad: la qual se causa comparando dos numeros desyguales, como tres a dos. Esta es la que conuiene a la musica: porque como la semejança de las bozes no produze consonancia: de aqui es, que la disciplina musical consydera la proporciō dela desygualdad. Esta proporcion en vna de dos maneras se puede consyderar. Si cōparamos el numero mayor al menor: llamase de mayor desygualdad. Si el numero menor se cōpara al mayor: es dicha de menor desygualdad. Cada vna delas proporciones tiene cico generos.

La proporcion de menor desygualdad (author es Franchino) goza de los nombres, que tiene la de mayor desygualdad: pero con esta preposiciõ o particula Sub, que quiere dezir debaxo. De forma, que se dizẽ submultiplex, subsuperparticular, y assi delos otros. Cognoscereys si es de mayor, o de menor desygualdad enla forma de poner los numeros. Si el numero mayor se pone sobre el menor, sera de mayor desigualdad: y si el menor se pusiere sobre el mayor, es de menor desygualdad. Quando laproporcion mayor precede ala menor o se pone sin seguirse la menor: tiene dominio sobre las bozes segun la virtud de los numeros que tiene. Quãdo la menor sigue ala mayor: dize, que lleuaremos el compas, que pide la señal puesta ãtes dela proporcion de mayor desygualdad. Esto es lo que quiere dezir la particula Sub. Si esta proporcion de menor se pusiere alprincipio del cãto, dize Frãchino enel libro y capitulo quarto, que sigua el compas la virtud delos numeros que tiene. Los musicos no vsan de todos los cinco generos para el compas, ni los han menester. Trattan solamente del genero multiplex, y del superparticular: y delos inferiores a estos dos. Y no trattare de todas las species dellos: sino solamente de tres de cada vn genero. Destas seys proporciones que para el compas son menester hablare ẽ los capitulos siguientes, y no de otras. Delo dicho arriba sacamos, que toda proporcion se ha de poner enla Musica con dos numeros, vno en frẽte de otro: porque de dos numeros es causada. Pues que diremos, que algunas vezes hallamos la proporciõ con solo vn numero? Responden todos los que han scripto de proporciones ser impossible de solo vn numero la proporcion. Quando la hallaredes con solo vn numero: o no es proporcion, o si lo fuere: el otro suple el tiempo que antes tenia. Aunque esto solamente me parece tener verdad: quãdo el tal numero se pusiesse en principio de la Musica, si es en todas las bozes, y sobre el tiempo. Si en vna obra de canto de organo poneys el tiempo de pormedio, que valen dos semibreues vn compas, y sobre el dicho tiempo vn numero ternario, parece estar bien, que comparando el tres de guarismo al dos del tiempo: se cause la proporciõ sesquialtera. Desta forma lo pusieron los musicos antiguos, y no yuan muy fuera dela verdad: y los que ponen el numero delante del tiẽpo, parecioles todo ser vno, y ay grand differẽcias porque lo primero se podia por verdad sustentar, y lo segundo no. Puesto vn numero solo delante del tiempo en todas las bozes (ahora sea en principio, o en medio dela Musica) no hallo razon aparente para escusar alos authores dello. Toda proporcion, y señal de modo, tiempo, o prolacion (si creemos a Franchino enel libro quarto y capitulo segundo y a Ornitoparche en el capitulo treze del libro segundo) es quitada con la presencia de su contrario. Vays cantando por vna proporcion dupla, y hallays vna tripla: por la presencia dela tripla, se pierde la dupla. Desta manera diremos, que si el numero ternario, o qualquier otro se pusiesse delante dela señal del tiempo: que lo destruya, alomenos enlo essẽcial. Luego del numero que algunos ponen delante del tiẽpo, al dicho tiempo que antes estaua: no se puede hazer la proporcion: pues queda el tiempo destruydo, y solo vn numero puesto. Lo sobredicho de poner dos numeros padece exception, quando en sola vna boz quereys cantar algunos compases a proporcion: solo vn numero en la tal boz aueys de poner. A poner dos numeros se hazia proporcion complida dellos, y podia venir proporcion que todas las bozes mudassen el compas, aunque en sola vna se pusiesse la tal proporcion. Luego es necessidad, para que en sola vna boz aya la proporcion: que en sola ella se ponga, y con solo vn numero. En tal caso se causa la proporciõ del numero puesto enla vna boz, al tiempo que tienẽ todas las otras bozes: el qual quedo en su fuerça y vigor, por no auerse puesto mas de vn numero en la vna boz. En las missas del egregio musico Christoual de Morales hallareys lo sobredicho muchas vezes, y es cosa cõmun en España.

Esto de tener la proporcion puesta en sola vna boz no mas de vn numero, se entiende: quando las otras bozes lleuan el segundo numero dela tal proporcion, que vos auiades de poner: porque a no lleuarlo, de necessidad aueys de poner dos numeros en medio del canto: como se suelen poner en musica acertada enel principio. Vays cantando en la prolacion imperfecta dos minimas en vn compas, si quereys cantar quatro para hazer proporciõ sesquitercia: no basta poner vn quatro en vna boz porque las otras bozes no lleuan el numero ternario. Esta proporcion se causa de quatro atres.

Si en la vna boz poneys quatro, y en las otras se queda el dos de el tiempo: no seria sesquitercia, como pretẽdiades: sino dupla. Por este exemplo podeys entender quando en las proporciones particulares de vna boz se deue poner vn numero.

Quando la proporcion es general para todas las bozes: con dos numeros se ha de poner. La arithmetica (que es sciencia donde la Musica toma las proporciones) assi pone en ella dos numeros. Luego tambien la Musica los deue poner. Si alguno a mis palabras no quisiere dar credito: pregunte lo a los arithmeticos, o mire a Boecio y a Stapulense: y sera de esta verdad informado. Si solo vn numero ternario, dize Franchino en el libro quarto capitulo primero, hallasse des en vna Musica: seria dubda si era proporcion sesquialtera, o tripla: porque ambas se ponen con el numero ternario. Si el musico quisiere imitar al arithmetico, y quitar toda dubda: põga enlas proporciones dos numeros. No penseys, que este es parecer de solos theoricos: porque los doctissimos practicos estan enello, y lo guardan como cosa essencial de la musica. Mirad, que el singular Christoual de Morales en el Osana de beata virgine, y en los demas que en sus diez y seys missas puso: lo guardo. Tales seran los dos numeros que en la proporciõ se han de poner: qual fuere la proporciõ que en la Musica seguir quereys.

Como se pornan los numeros en las proporciones. Capitulo .xliij.

Esta proporcion se puede poner en vna de dos maneras. Vnas vezes la hallareys en todas las bozes puesta: la qual manera es muy cõmun, mayormente en España. El segundo modo como se puede poner es: en sola vna boz, poniendo los dos numeros, que le conuienen. Componeys en el tiempo imperfecto: en el qual valẽ dos minimas vn compas. Si en este tiempo en la vna boz poneys vn quatro y debaxo de el vn tres, que es proporcion sesquitercia: en la boz que los tales numeros tuuiere entraran quatro minimas en vn compas, y en las otras tres. Assi se causa esta proporcion de quatro a tres. Esta forma de poner las proporciones en sola vna boz, y no en las otras es mas conforme a los preceptos de los theoricos, y de los buenos practicos: segun lo vemos en Franchino, en Andrea, y en otros doctos. Si en sola vna boz se pone la proporcion de dos numeros, ahora se ponga en principio de el canto, o en medio: ahora el numero inferior sea el de el tiempo, o no lo sea: siempre las bozes donde no estuuiere la proporcion, guardaran el numero inferior: y la boz que la tuuiere, el numero superior. No es de essencia de la proporcion que el numero inferior sea el de el tiempo. Bien puedo poner en vn tiempo donde valẽ dos minimas vn compas, en sola vna boz la proporcion sesquitercia, que es quatro a tres, y siendo el numero inferior tres: no es el que contiene el tiempo. En tal caso cantarian en la boz dõde estaua la proporcion quatro minimas en vn compas: y en las otras tres. Entiendo, que puesta esta proporcion en la sobredicha manera, con difficultad seran cantadas las bozes que no tienen la proporcion, mayormente quando fuesse puesta en medio de el canto: pero esto es lo que pide la tal proporcion. No han de ser todas las cosas faciles. Si al principio se pusiere facil cosa es deuera: y si en medio, el que fuere sabio cantor en el numero de las figuras de improuiso lo cognosceras: y el que no supiere tanto, quando lo prouea entendera como ha de cantar. Seguirseya, si esta proporcion no se pudiesse poner, sin que el numero inferior fuesse el que yuan cantando, que no pudiessemos hazer la, sino en proporcion tripla, o sesquialtera. No ay hombre sabio, que tal conceda.

Qualquier specie de proporcion es distincta de otra, que no depende vna de otra de necessidad: y assi puede ser puesta por si sola. Excepto, que se requiere poner antes della alguna señal, que diga de que specie seran las figuras señaladas por los numeros de la proporcion. Al tiempo, o cosa a el equiualente llamo señal. La proporciõ dize quãtas figuras, o puntos entran en vn compas: pero la señal manifiesta quales han de ser. En vn tiempo de por medio entrauan en vn compas largo dos semibreues, puesta la proporcion en este: tantos semibreues direys en vn compas: quantos mandare el numero mayor de la proporcion, estando la dicha proporcion en todas las bozes. Lo ya dicho hallareys exemplificado en la practica de Franchino en el libro quarto en el quarto, y sexto capitulos, y en otras muchas partes: y tambien en el musico Andrea en el libro segundo.

Que virtud tienẽ los numeros dela proporciõ Ca.xliiij.

Toda proporcion mira a todas las pausas y puntos. Si fuere de mayor, diminuye: y si de menor, augmenta segũ el poder de su naturaleza. La proporciõ de mayor desygualdad diminuye: porque entrando mas puntos enel compas, que entrarã sino estuuiera: ay menos compases, y al contrario la de menor desigualdad. Todas las proporciones en Musica (segun quiere Ornitoparche enel libro segundo capitulo treze) se hazẽ de puntos a puntos semejãtes en naturaleza y en specie. Las proporciones de su naturaleza ni tienen alteraciones, ni perfectiones: sino las que son hechas en grados perfectos. Grados llamo al modo tiempo, y prolaciõ. Y en todas las figuras no ay esto: sino en aquellas, que fuera dela proporcion tuuieran estos accidentes. Pues en las figuras que los grados miran con su perfection: pueden caer estos accidentes. La proporcion sesquialtera excluye la perfection ternaria delas figuras: sino la tuuiere por la señal de el tiempo. Notad, que dixe perfection ternaria: pero de figuras. Pues ni alteracion, ni perfection ternan estas proporciones: negandoselo la señal. Algunos, dize este doctor, en tiempos imperfectos porque tienen la proporcion sesquialtera admitten perfectiones, y alteraciones, y la pausa de el breue miden con vn cõpas: no carecen de grande ignorancia. Si este doctor viera lo que en España enesta proporcion algunos hazen: mas grauemente reprehendiera. Ponen algunos el numero ternario sin tiẽpo: ya que lo pongan, es imperfecto: y assi guardan todos los accidẽtes en las figuras: como si la proporcion tuuisse virtud de causar los. El officio dela proporcion solamente es: poner mas, o menos puntos enel compas que el tiempo pedia. Esto mesmo sintio Francisco Touar en la Musica que scriuio. Mejor que todos ellos lo dize el doctißimo Franchino. No consiento, ni aprueuo la corruptela de muchos cantores, que con solamente el numero ternario dela proporcion sesquialtera hazẽ tiempo perfecto en los puntos por el imperfecto, y la prolacion perfecta cantan por la imperfecta: lo qual es absurdissima cosa. Siendo pues tiempo imperfecto, inuentan perfection y alteracion: por tener la proporcion sesquialtera. El breue perfecto y el semibreue alterado en solo el tiempo perfecto se suele hallar: la señal delo qual es el circulo enesta forma. O. El semibreue perfecto y la minima alterable sola la prolacion perfecta nos la da: la señal dela qual es el puntillo puesto en la señal del tiempo en la forma siguiẽte. ⊙ C. Enel tiempo imperfecto, que se pone con vn semicirculo enesta manera. C, el breue siempre vale dos semibreues: ahora se ponga solo el tiempo, o la proporcion con el: excepto sino tuuiesse punto de augmentacion. En este tal tiempo imperfecto, dize mas, nunca el semibreue sera alterado. Lo mesmo digo del semibreue y de la minima ẽla prolaciõ inperfecta: y del lõgo y breue en el modo imperfecto, que ni el semibreue puede valer tres minimas, ni la minima alterar: ni el longo valdra tres breues, ni el breue sera alterado. Lo sobredicho dela proporcion sesquialtera se entienda en todas las otras. Si la proporcion sesquialtera fuere puesta en los pũtos subjectos a la quãtidad imperfecta: todos los puntos y pausas en la tal composicion serán siẽpre imperfectos. Si enel tiempo imperfecto fuere puesta vna proporcion sesquialtera tres figuras de breue en la tal proporcion eran yguales a dos breues enel tiempo perfecto: y tres pausas de breue a dos breues. Quiero dezir, que tres breues valẽ dos conpases enesta proporcion puesta enel dicho tiempo imperfecto: como en el tiempo perfecto solos dos breues valiã los dichos dos compases. Desta manera las tres pausas de breue enel tiẽpo imperfecto valẽ dos cõpases. Lo mesmo dezimos, si en la prolacion imperfecta ponemos la proporcion sesquialtera. Lo de suso es de Franchino. Este doctor es theorico y practico, y entre doctos muy estimado: razon seria darle credito. Puede alguno alegar, que en obras estrãgeras en tiempos imperfectos la proporcion sesquialtera perfectiona y altera, y es la causa: porque todo numero ternatio es perfecto, y esta proporcion es ternaria: luego sin que el tiempo trayga la perfection, la tiene la tal proporcion. Digo, que algunos se engañan enel modo mayor imperfecto: pensando ser proporcion, y no lo es: el qual se figura desta manera. C3: ẽ el qual el breue es ternario, y el semibreue alterable. Y mas cõfiesso ser verdad lo que dizen: porque si algunos estrangeros lo dicho no hizieran: Andrea que es estrãgero no lo reprehendiera a sus naturales.

Del numero ternario. Capi.xlv.

A Lo que dizen, que el numero ternario es perfecto no ay arithmetico que tal diga. Por loqual es de notar, que dize Boecio enel capitulo diez y nueue de su arithmetica auer tres maneras de numeros. Ay numero diminuto, superabūdante, y perfecto. El numero diminuto es: quādo allegadas, o ayuntadas todas las partes aliquotas de el dicho numero, no allegan al todo: segū se puede ver enel numero decimo. Superabundāte es: quando junctas todas las partes aliquotas de vn numero, sobre pujan al todo: segun se puede exemplificar enel numero doze. El numero perfecto es: quando junctas las partes aliquotas de vn numero, son yguales cō el todo. Destos numeros perfectos ay pocos. Solo vno ay (segun dize Boecio enel lugar ya alegado) debaxo de cada vn diez. Pues endiez ay el numero sexto, y en ciento es veynte y ocho, y en mil es quatrocientos y nouenta y seys. El numero ternario no es perfecto, sino diminuto: porque tiene sola vna parte aliquota; que es vno: la qual parte no allega al todo. La perfection enla Musica viene del circulo, o de cosa equiualente al circulo. Verdad es, que todo circulo perfecto tiene alguno, o algunos numeros ternarios. Pero inferir desto, que la proporcion sesquialtera perfectiona el tiempo imperfecto: no sera de todos concedido, ni de ningū juizio admitido. Si fuesse verdad, que la proporcion sesquialtera es perfecta, por señalarse cō numero ternario: tambien se señala cō binario, y por la mesma razon auia de ser imperfecta. Tambien se siguiria, que la proporcion tripla, y la sesquitercia, y todas las que fuessen señaladas con numero ternario tener los mesmos accidentes. Miren los musicos de proposito enello, y por ventura descubriran mas tierra. Y porque algunos cātores no hagan la dicha questiō de solo nombre, y por no entendernos, vamos fuera de la verdad: digo, que ay grā differencia en dezir, el numero ternario es perfecto, o la perfectiō ternaria enlas figuras. Lo primero es falso, segun que por Arithmetica excelentemente queda prouado: y lo segundo tiene gran verdad en Musica. A cerca desta perfectiō ternaria enel capitulo siguiente tengo, lo que eneste caso se puede dessear.

De la perfection ternaria enla musica Capitu.xlvj.

D El numero ternario he dicho no ser perfecto en Arithmetica: pero enla Musica es effecto del tiempo, prolacion, o modo en las figuras ternarias. De aquesta determinacion se offrecio vna duda, y no pequeña. Pues la perfection del numero ternario viene del circulo por ser perfecto: porque todos los puntos que el tal circulo cō tiene, no son perfectos: Circulos ay perfectos, en los quales son imperfectos el semibreue y algunas vezes el breue. Porque mas se llamo el ternario deste circulo perfectiō de figuras, que el binario: pues que ambos se contieuē debaxo del dicho circulo perfecto y son effectos suyos: Aesta dubda que se me ofrecia: respondia no ser marauilla el circulo siēdo vna causa ya produzir numeros ternarios, ya binarios, pues que enlo natural cada dia lo vemos, y el arte imita a naturaleza en quāto puede. El sol es vna causa: y produze contrarios effectos. Derrite la cera, y seca el lodo. Estas y otras cosas semejantes no satisffacian, o quietauan mi entendimiento: porque dado que el circulo perfecto produziesse numeros ternarios y binarios no queremos esto: sino, porque mas el numero ternario se llama perfection de figuras, que el binario. No pocos libros me hizo leer esta dubda. De adonde tuuo principio en Musica, que las figuras que contienen el numero ternario: se llamen perfectas: Dos cosas toca la sobredicha difficultad. La primera presupone: y la segunda inquire. Presupone, que vna señal siendo perfecta produze figuras ternarias y binarias. Lo que pide es, porque la figura ternaria es perfecta. Quāto alo primero es de notar, que las señales ātepuestas al canto de organo, por las quales son regidas, y medidas las figuras, o puntos se llaman modo, tiempo, o prolacion: segun fue dicho enel capitulo treynta y tres, y enlos siguientes. Si vuiere numero significa el modo si no vuiere numero es tiempo: y si dentro dela señal del que dizen tiēpo tuuiere vn puntillo, dize la prolacion. Presupongo, que antiguamente se llamaua la maxima y longo modo, el breue se dezia tiempo, y el semibreue tenia por nombre prolacion. Presupuesto esto como cosa verdadera digo, que cada vna de las señales antepuestas al canto de organo: tiene virtud

virtud y fuerça sobre vno delos puntos en la tal obra puestos, y es aquel porquien se pone la señal, cuyo nombre el tenia. Si es prolacion, tiene fuerça sobre el semibreue: porque el semibreue era llamado prolacion. Si fuere perfecta, sera ternaria: y si imperfecta, sera binaria. Todas las señales que dentro tuuieren vn puntillo (no mirando que sea circulo, o medio circulo, que delante tenga numero, o no lo tenga) es prolacion perfecta, y en ella vale el semibreue tres minimas. Lo sobredicho se entiende si el tal puntillo esta en todas las bozes: porque ano estar sino en sola vna, no sera prolacion sino augmentaciõ. Todas las señales que dentro no traen el sobredicho puntillo, se puedẽ llamar prolacion imperfecta: y ternan el semibreue binario. El circulo solo se llama tiempo: y tiene fuerça sobre el breue. Si es circulo perfecto, o su equiualẽte, vale el breue, por ser perfecto, tres semibreues. Si fuere tiẽpo imperfecto: haze valer el breue (que es dicho tiempo) dos semibreues. Si la señal fuere de modo menor: tiene fuerça sobre el longo. Si fuere modo menor perfecto: haze al longo ser ternario. Si el modo menor es imperfecto: haze ser el longo binario. Si fuere modo mayor, terna fuerça (no tan solamente sobre el longo si no) sobre la maxima. Si fuere modo mayor perfecto: la maxima y longo seran ternarios. Si fuere modo mayor imperfecto: seran binarios la maxima y longo. Assi que, segun vinieren las señales: ternan numeros ternarios, o binarios. Señal puede venir, que tenga puntillo, y sera prolacion perfecta, y terna fuerça sobre el semibreue haziendolo ternario: que sea tiempo perfecto, y terna fuerça sobre el breue haziendo lo perfecto: que sea modo mayor perfecto, y tenga virtud sobre la maxima y longo. De forma, que todos quatro cuerpos (sobre los quales puede caer perfection) queden perfectos. La siguiente señal tiene todo esto ⊙3.

Porque el numero ternario en Musica es perfecto. Capitulo. xl vij.

LO segundo que preguntauamos fue: porque el numero ternario se dize perfecto en Musica. Dire en este caso: lo que en doctores graues hallo scripto. Augustino tractãdo en los libros de Musica delos numeros: dize en el libro primero Los numeros son infinitos. Porque contando quantos quisierdes: mas ay que contar. Los hombres toda esta infinidad reduxeron, o abreuiaron a ciertas reglas, con ciertos articulos, o señales, los quales acabados: los podeys multiplicar en infinito. Contays vno, dos, tres, hasta diez: y boluéys luego a vno, diziendo onze, y al dos diziendo doze, y assi de todos hasta allegar a veynte. Y desta manera podeys proceder en infinito. No veys la esselencia y perfection que tiene la vnidad que despues de todos los diezes, la bolueys a repetir? El numero ternario se compone de tres vnidades, que tienen la sobredicha perfection: luego el todo (que es el numero ternario) sera perfecto. Todo principio, dize siguiendo la materia, no puede ser dicho principio: sino en comparacion de otra cosa. Y el fin no puede ser dicho fin: sino en respecto de otra cosa. Y del principio al fin no podemos yr sino por algun medio. Que numero terna principio, medio, y fin dela vnidad, que tiene la dicha perfection: sino el ternario? Porque este numero se compone de tres vnidades (como dicho es) que la vnidad tiene esta preeminencia, o perfection, que la repetimos despues de cada diez, y el dicho ternario tiene principio, fin, y medio: deziimos ser perfecto. Cada vna de estas tres cosas (cõuiene a saber principio, fin, y medio) es vna, por que cõtiene el numero ternario vna vnidad, y ellas son tres: porque tres vezes vna son tres. Ninguno delos numeros tiene esta perfection. Si tomays el quatro, o qualquier otro numero, bien puede tener principio, medio, y fin: pero sera muy differẽte del numero ternario. La vnidad en este numero quaternario sea principio, y el dos tenga el medio: y el quatro tẽga el fin del sobredicho numero. No veys que son de semejantes las partes: y que principio, medio, y fin son tres, y en este numero quaternario hallamos quatro? Para fortificar esta razon de sanct Augustin podemos dezir con el philosopho, que todo y perfecto es vna mesma cosa. Qualquier cosa que sea todo: por la mesma razon podemos dezir ser perfecta. El numero ternario, dize el glorioso Augustino, es todo, porque se cõpone de principio, medio, y fin: luego es perfecto. La tercera razon pone diziendo. Desde nuestra mocedad deprendimos auer dos numeros: vno es par, y otro impar. Aquel se llama numero par, que se puede diuidir en dos

partes, o endos numeros yguales: y aquel es dicho impar, que no se puede diuidir en dos partes yguales. El numero primero impar es el ternario: porque vno no es numero, sino principio de numeros: y dos (aunque se pueda diuidir por medio) Augustino no quiere que se llame numero. Porque como la vnidad no sea numero, y el dos se diuida en dos vnidades, y para ser numero par se deue diuidir en dos numeros yguales: siguese, que el dos no es numero. Pero que lo sea, o no: esta claro no ser numero impar. Luego el primero numero impar es el ternario. La vnidad no es numero, el dos notiene principio, medio, y fin: el numero ternario es el primero que viene a tener esta perfection, y preeminencia de ser el numero primero, que tiene principio, medio, y fin. El principio delos numeros, dize Augustino, es la vnidad, el numero primero absolutamente hablando es el ternario: luego el numero mas propinquo es el ternario. El numero quaternario y todos los demas estan desuiados dela vnidad, que es el principio de todos los numeros: y esto no tiene el numero ternario. Por estas razones concluye el doctissimo Augustino ser en Musica el numero ternario perfecto. La excelencia y perfection del numero ternario en Musica de muy lexos viene. Desde el tiempo de Pythagoras, segun dizen Boecio enel libro tercero capitulo quinto y Fabro enel libro segundo conclusion nona, fue este numero tenido en mucho. El numero primero impar, y cubo de que se componia el tono, dize Philolao philosopho pythagorico, era el ternario. Aquel numero entre los numeros se llama cubo: quando es multiplicado por si mesmo, como si dixessemos quatro vezes quatro. En tal caso el numero quaternario era numero cubo. Multiplicando el numero ternario en si dezimos tres vezes tres: sale el numero nouenario, que es la cuenta del tono. Iacobo Fabro enel libro tercero de su Musica enla conclusion treynta y quatro declara la perfection del numero ternario diziendo. En el numero ternario virtualmẽte se contienen todas las consonancias musicales. Porque tomãdo qualquier numero, y con el haziendo ternaria addicion: hallareys todas las cõsonancias dela Musica. Tomo para exemplificar la sobredicha regla el numero binario. Multiplicando este numero de dos por si mesmo, resultã quatro: porque dos vezes dos son quatro. Cõparando quatro a dos es proporcion dupla, consonancia diapasson. Ya tenemos vna multiplicacion del numero primero que tomamos: dela qual resulta el diapasson. Tomo otra vez el numero binario, y multiplico lo con tres, y salẽ seys: porque tres vezes dos son seys. El numero senario comparado a quatro es proporcion sesquialtera, y es en Musica diapente. Comparando otra vez el seys al dos: es proporciõ tripla, y es la consonãcia que los practicos llamã dozena. Si la tercera vez el numero primero que fue binario: lo multiplicamos por quatro: serã ocho. Porque quatro vezes dos son ocho. Comparando ocho a seys, es proporcion sesquitercia, y es diatessaron. Comparando ocho a dos, es proporcion quadrupla, y es vna quinzena. Veys como multiplicando tres vezes el numero binario: halle las consonãcias principales dela Musica. Esto mesmo hallareys: tomando qualquier numero, y multiplicandolo tres vezes. La primera porsi, que es tomando el numero dos vezes, la segunda tomandolo tres, y la tercera quatro. Podeys exemplificar lo sobredicho en vno, dos, tres, y quatro: o en tres, seys, nueue, y doze. De forma, que en tres vezes que se multiplica vn numero: nascen las sobredichas cõsonancias, y en ellas estan inclusas las demas. Porque en esta ternaria progression hallauan los pythagoricos todas las consonancias musicales: vinieron a dezir ser el numero ternario perfecto en musica: aunque en Arithmetica sea imperfecto. Es finalmente tan celebrado el numero ternario en la Musica: que a penas hareys instrumento, que en el no entienda el sobredicho numero. Que no tan solamente se vsa este numero en las consonancias, y señales de Musica: pero tambien en obrar los instrumentos. Pues si queremos hablar del numero ternario segun Arithmetica: hallaremos no ser perfecto, antes es diminuto. Si tractamos de todos los numeros, que tiene la Musica: al que se ha cõcedido cosas mayores es el ternario. Comparando pues el numero ternario con todos los otros numeros: ternemos con los arithmeticos, que sera numero diminuto. Haziendo solamente la comparacion con los numeros de Musica: por las excelencias, y preeminẽcias que tiene: diremos cõ todos los musicos ser numero perfecto. Assi que, antigua es la perfectiõ del numero ternario: entendida en la forma ya declarada. Solamente

quiero concluyr lo que dizen los Arithmeticos, que debaxo de cada vn diez hallaremos solo vn numero perfecto, y debaxo del diez compuesto de vnidades, es el senario. Tambien lo que dizen en Musica todos los musicos, que entre todos los numeros enla musica vsables el de mas preeminē cia y perfection es el ternario. Ninguno infiera, que por ser el numero ternario perfecto en esta manera: ha de hazer alterar y perfectionar las figuras, quando se pone en alguna proporcion: si esto los puntos no lo tienen del tiempo, prolacion, o modo. La prolacion no tiene esta virtud. Alterar y perfectionar accidente es causado, no dela proporcion: sino de otra parte. Hombres señalados tienen esto, assi estrangeros, como naturales: lo que veo scripto y entiendo me lo enseña, y ni he visto lo contrario: sino por descuydo de puntantes, o porque algunos no alcançan mas. Esta es la resolucion dela materia del numero ternario: y no he podido descubrir mas. Quien esta materia leyere entendera muchas partes del Philosopho: enlas quales dize el numero ternario ser perfecto.

De la proporciō multiplex. Capitulo. xlviij.

LAs proporciones que en el compas deuen vsar los musicos (segun dize Plutharco, trayendo para ello a Boecio y a Machrobio) son tres en el genero multiplex, y otras tres en el genero superparticular. Tambien tiene esto Iacobo Fabro. Pues (dexadas todas las otras) destas se ys hablare. El genero multiplex aunque tiene infinitas species: de solas las tres (que son dupla, tripla, y quadrupla) tractare: pues que tan grandes varones nos mandan solas estas vsar en el cōpas dela Musica. Y pues Boecio y los otros sobredichos authores hablan del compas dela Musica: señal es ser tambiē practicos, como theoricos: lo qual quise señalar por algunos que dizen lo cō trario. Hallanse las consonancias, o species en este genero: si tomando vna vnidad y comparamos a ella todos los numeros, començando desde dos: y assi podemos proceder en infinito. Comparando pues dos a vno, es dupla proporcion: tres a vno, es tripla: y quatro a vno, se dize quadrupla. La dupla proporcion (si creemos a Andrea ornitoparche) es la primera del genero multiplex.

Aquella se llama proporciō dupla (musicalmē te hablando) quando se pronuncian dos figuras, o puntos contra vno semejantes en naturaleza y specie en vn compas. Aplaze a Boecio en su Arithmetica aquellos pūtos ser de vna naturaleza, que son de vna proporcion, o tiempo. No deuen ser de tiempos diuersos, segun nota Franchino. Si la boz superior tuuiesse el tiempo perfecto, y la inferior el imperfecto: no podian en estas bozes estar vna proporcion sesquialtera. La causa de esto da, que tres breues del tiempo perfecto no hazian esta proporcion con dos breues de el tiempo imperfecto: por ser de diuersas qualidades. Tambien no puede cantar vno vna boz por vna proporcion: y las otras bozes que se canten por otra. Porque, como la proporcion (aunque este en sola vna boz) mire a todas las bozes, el numero superior ala boz en que ella esta, y el inferior alas otras: es repugnancia, o impossibilidad cantar juntamente por dos proporciones. Pues han de ser todas las bozes semejantes enel tiempo, y proporcion. Tambien se requiere semejança enla specie delos puntos, que sea de breues a breues, o desemibreues, a semibreues, y assi todos los otros pūtos. Quando vn cantor pone en vn compas dos breues, y el otro enla otra boz vno: llamase dupla esta proporciō. Aunque enla proporcion aya excesso de figuras: ha de auer semejança en ellas. En muchas maneras se puede señalar esta proporcion dupla enla Musica: pero cōmunmente se pone cō vn dos, y debaxo del vna vnidad. Dize pues esta proporcion, que en la boz que ella estuuiere vā doblados pūtos ē el cōpas: que ēlas otras bozes las quales no tienen la tal proporciō. Y si todas las bozes la tuuieren: que entran doblados pūtos en todas ellas enel compas: que entraran, si no la tuuieran. Sin estas señales de numero se puede hazer la dicha proporcion, y todas las demas: poniendo algun canon. Si dixesse vn componedor, decrescit induplo: tanto valia como la señal dela dupla proporcion. De otra manera se puede poner esta proporcion. Si el tiempo perfecto se pone en dos bozes, y en la vna dellas hechan vna virgula: delas figuras dela vna boz a las dela otra sera dupla proporcion. Esto mesmo se puede hazer en el tiempo imperfecto. La segunda specie del genero multiplex es tripla: la qual se causa quando el numero mayor comparado al menor lo contiene

tres vezes ſin ſobrar parte alguna. Aplicando eſto al compas dela Muſica es: quando tres puntos ſemejantes en ſpecie ſon pronunciados cõtra vno en vn compas. Cantays en vna boz tres ſemibreues, y en otra vno: dezis tres minimas en vna boz, y en la otra vna minima en vn compas: llamaſe eſta tripla proporciõ: la ſeñal dela qual es vn numero ternario, y debaxo vna vnidad. La tercera ſpecie deſte genero es quadrupla, y ſe cauſa de quatro a vno. Hablando muſicalmente aquella ſera quadrupla proporcion: quando ſe pronũciaren quatro puntos contra vno ſemejantes enla ſpecie. Cantays quatro minimas en vna boz, y en la otra ſola vna en vn compas: es quadrupla proporcion. La ſeñal deſta proporcion es vn quatro: y debaxo del vna vnidad. El que quiſiere cõponer en otras ſpecies deſte genero: multiplique el numero mayor con la vnidad, y comparado al menor: haze nueua ſpecie. Aſſi que, cinco a vno es vna ſpecie y ſeys a vno otra, y deſta manera podeys proceder en infinito.

Dela proporcion del genero ſuperparticular Ca. xlix

EL ſegũdo genero de proporciones que ſon meneſter para el cõpas, dixe ſer ſuperparticular. Eſte genero tambien tiene infinitas ſpecies: las quales ſe hallan, ſi tomamos el numero mayor de tres, y el menor de dos. Tomados eſtos dos numeros, y augmentados cada vez vna vnidad: ſe haze vna ſpecie. Tres a dos, y quatro a tres, y aſſi por eſte orden procediendo: formareys diſtinctas ſpecies. Dixe, que vſauan los muſicos para el compas en eſte genero de otras tres ſpecies, conuiene a ſaber de ſeſquialtera, y ſeſquitercia, y ſeſquioctaua. La primera ſpecie deſte genero es ſeſquialtera. Cauſaſe eſta proporcion: quando el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la mitad del menor. Tres a dos, y ſeys a quatro es ſeſquialtera. Quando ſe cantan tres figuras en vn compas contra dos ſemejantes: dezimos ſeſquialtera: la ſeñal dela qual es el numero ternario, y debaxo del vn binario. Cantãdo en vna boz tres ſemibreues en vn compas, y en otra ſolos dos: o en vna tres minimas, y en la otra dos: ſe cauſa eſta proporcion. La ſegũda ſpecie deſte genero ſe llama ſeſquitercia. Es cauſada eſta proporcion todas las vezes que el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la tercera parte del numero menor, aſſi como de quatro a tres. Hablando muſicalmente, es hecha eſta proporcion quando quatro puntos ſe cantan contra tres ſemejantes. La ſeñal que para eſta proporcion ſe ſuele poner es vn quatro, y debaxo del vn tres. Algunos ponẽ eneſta proporcion vn medio circulo al contrario de como ſe ſuele poner el tiẽpo imperfecto: lo qual reprueua Ioãnes tinctor enel tractado de ſu Muſica. La tercera ſpecie deſte genero es ſeſquioctaua. Cauſaſe eſta proporcion: quando el numero mayor contiene vna vez al menor, y mas ſu octaua parte. Comparando nueue a ocho ſe cauſa la dicha proporcion. Todas las vezes que enla muſica ſe cantan nueue figuras contra ocho ſemejãtes en ſpecie: es proporcion ſeſquioctaua. Dezis en vna boz nueue ſeminimas en vn compas, y en otra boz ocho: eſta proporciõ ſe llama ſeſquioctaua. La ſeñal deſta proporcion es vn numero nueue, y debaxo de el vn ocho. Si eneſte genero quereys hallar mas ſpecies para componer enellas: como allegardes ala ſeſquitercia (que es quatro a tres) augmentãdo cada vno deſtos numeros vna vnidad, y hareys otra ſpecie. Como dezis quatro a tres es ſeſquitercia, cinco a quatro es ſeſquiquarta, y aſſi podeys proceder ẽ infinito. Como eſtas ſeys proporciones de mayor deſygualdad ſe ponen cõ dos numeros, el mayor ala parte ſuperior, y el menor ala inferior: aſſi enlas otras ſeys de menor deſygualdad es pueſto el menor numero a la parte ſuperior, y el mayor ala inferior, y en todas ſe ponga vn numero en frente de otro: ſegun en los exemplos ſiguientes ſe puede ver.

Proporciones de ambos generos

2	3	4
1	1	1
Dupla.	Tripla.	Quadrupla.
1	1	1
2	3	4
Subdupla.	Subtripla.	Subquadrupla.
3	4	9
2	3	8
Seſquialtera.	Seſquitercia.	Seſquioctaua.
2	3	8
3	4	9
Subſeſquialtera.	Subſeſquiter.	Subſeſquiocta.

No digan los cantantes no se usan estas proporciones, o lo que me dixo un cantor que no es proporcion, sino la que tiene un numero ternario: y por tanto es demasiado, y superfluo lo dicho de las proporciones. Virtualmente ya queda respõdido: pero para mayor abundancia digo, que algunas de estas proporciones se usan, y han venido a España, y las demas son usables, y quando vengan las entenderan teniendo este libro. No tan solamente ponen algunos musicos las proporciones sobredichas: pero muchas mas. El que esto quisiere ver: mire el quarto libro dela practica de Franchino: y hallara todos cinco generos de proporciones, y en cada uno dellos infinitas species. Ninguno le pese por saber novedades enla Musica: que quando mas seguro este, terna necessidad de ellas. No quiero responder a lo segundo: porque la Arithmetica tiene lo contrario, y Franchino (con la obra contraria de lo que dizen) responde. Dios por su infinita bondad alumbre los entendimientos delos que fueren ciegos enla Musica, y desapassione las voluntades: para que cognoscida la verdad de todos: do quiera que se hallare, sea ymitada, y sustentada.

De ciertas preguntas en Musica Capitu.l.

ENtre las muchas questiones que el phylosopho en la particula diez y nueve de Musica tracta enel libro delos problemas: saque las seys siguientes. Pregunta enel problema primero diziẽdo. Porque la Musica siendo una causa: produze diversos effectos: A unos entristece, y a otros alegra. Aunque en parte estos effectos contrarios sean causados dela disposicion, y contrariedad delos modos: pero la principal causa de estos effectos contrarios es la disposicion del hombre. Assi que, si el hombre esta alegre, con la Musica se alegra mas: y si triste, con la Musica augmenta su tristeza. Porque nos deleyta mas oyr el canto que otras vezes auemos oydo: que no el que no auemos oydo: Respõde el dicho philopho ser la causa, porque enel tal canto deprendemos, y oymos lo que es a nosotros mas manifiesto. Porque el aprender es cosa deleytable, y oyendo algũ canto, del qual no tenemos noticia perfecta, sino en confusso: aprendemos. Dela manera que acaece a uno enlas obras, que despues de auerse exercitado en una, tiene abito engendrado de muchos actos, mediante el qual obra con facilidad y deleyte: assi el que oye muchas vezes una Musica. Tiene pues el tal cantor dos cosas que le deleytẽ la una la melodia, y la otra que apriẽde mas perfectamente que lo sabia. Que es la causa unos hombres tener las bozes mas altas que otros: Responde Aristotiles, que es la flaqueza. De aqui es, que los niños, mugeres, y eunuchos tienẽ tiple. Conforme a esta regla natural procede la Musica artificial, que las cuerdas mas delgadas son mas subidas de tono. Cõforme alo sobredicho podeys (oyẽdo la boz de qualquier hombre) juzgar qual tiene mas, o menos de fortaleza. Pregunta mas el dicho filosopho: porque ayũtados dos diapassones hazen consonancia, y ayuntãdo dos vezes el diapente, o dos vezes el diatessaron no la hazen. Parece, que como el diapasson (que es cõsonan cia) ayuntado a otro diapasson resulta una consonancia semejante alas partes de que se compuso: assi ayuntando un diapente (que es consonãcia) a otro diapẽte auia de resultar un todo, o cõsonancia semejante a las partes de que se cõpuso. A esto responde que no auemos de mirar a las consonancias que entran enla composicion de un interualo: si no alos numeros extremos de las tales consonancias. Si los numeros extremos de las dos consonancias fueren numeros de consonãcia del ayuntamiento de las tales dos consonancias resultara consonancia y si no fueren numeros de consonancia: lo que resultare no sera consonãcia. De forma, que tal sera el todo compuesto de las dos consonancias: qual fuere la proporciõ causada delos tales dos numeros primero y postrero de las dos consonãcias. Lo dicho se vera enlos numeros siguientes. 1.2.4. Estos numeros hazen dos proporciones duplas, que son dos diapassones. Comparando quatro a dos es una dupla: y dos a uno es otra. El quatro comparado a uno, que son los estremos de ambas proporciones: nasce la proporcion quadrupla. Esta proporciõ es musical: y por tãto la consonancia causada de ella es musical. Si tomamos los extremos de dos diapẽtes: no haran proporcion musical. Formo dos diapẽtes con los numeros siguiẽtes. 4.6.9. Cõparãdo nueue a seys es una proporcion sesquialtera, que es diapente, y seys a quatro es otra sesquialtera.

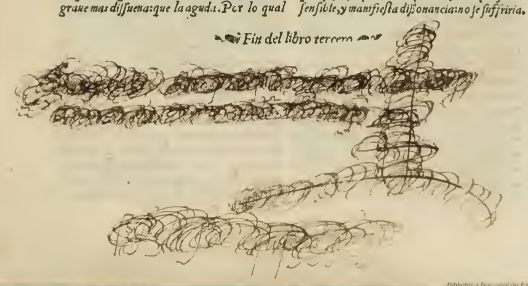
H iij

Pues comparando el nueue al quatro no se haze proporcion musical: como sea proporcion multiplex superparticular. Las proporciones musicales estan enlos generos simples, y no enlos compuestos. Loque dezimos de estos dos diapentes: se entienda de todas consonancias, si ayuntados los dos numeros extremos no hizieren proporcion musical. No poco fauorece esto ala opinion de Scoto, que el todo es distinto de sus partes. Quiẽ hallo el monachordio de vna cuerda? Responde el philosopho, que Pythagoras. Por hallar este gran musico el diapasson deste monachordio: dizen muchos authores auer hallado las proporciones musicales. Porque enla composicion de cãto de organo auemos de poner las consonancias mejores entre las bozes inferiores, y no podemos poner vna dissonancia? Muchas causas pone Aristotiles para que esto deua ser assi hecho. La Primera por ser la boz baxa mas graue tiene mas de tiempo, que la boz aguda: y enla boz que tiene mas de tiempo, mas se puede peccar, que enla que tiene poco tiempo. Enel tiempo mayor la dissonãcia graue por ser mas tardia tiene mayor sonido: porla qual tardança es hecha mas manifiesta la tal dissonancia. Empero el sonido veloz y agudo porque en menor tiempo da su sonido: esta abscondida la tal dissonancia. De esta razon se sigue la segunda, que mas hiere el oydo la dissonãcia puesta enla parte graue, que si fuesse puesta en la aguda. Aunque la consonancia aguda allegue mas presto al oydo, que la graue: mas hiere el oydo la graue, que la aguda, por tener mas tiempo. Por vn exemplo material se entendera la sobredicha razon. Mayor golpe da y mas hiere el palo grãde: que el delgado. Desta manera la dissonancia graue mas dissuena: que la aguda. Por lo qual concluye Franchino diziendo. Por ser la boz aguda dissonante flaca: se abscõde enella la dissonancia. No tan solamente la boz graue dissonante hiere mas al oydo, que el aguda: sino la haze mas sensible. Assi concluye el philosopho diziẽdo. Los sonidos graues dissonantes hazẽ y declaran ser mas sensibles los sonidos dissonantes agudos. Porque el philosopho gasto mucho tiempo en buscar esta razon: fue llamado de platõ, lector infatigable: lo qual se entẽdera eneste exẽplo.

Tiple. Tenor. Contra

Si el punto del tenor puesto en alamire, lo pusiessemos en Gsolreut: quedaria la quarta en la parte inferior. Esta quarta es dissonancia, y cõpuesta de dos sonidos, conuiene a saber del punto que esta en Dsolre, y del que se pusiera en Gsolreut. Luego ay dos bozes dissonãtes: vna graue en Dsolre, y otra aguda en gsolreut. La boz graue puesta en Dsolre, haze ala aguda de Gsolreut ser mas sensible. Pues como la quarta sea dissonãcia de su cosecha, y la boz graue haga mas sensible ala aguda: no puede el oydo sufrir dissonancia, que tanto sea sentida. Por esta causa ponen la quarta arriba: y la quinta enla parte inferior. Si la boz graue dissonãte por ser graue, haze mas sensible ala aguda: luego la consonancia graue hara mas sensible a la consonancia aguda. Assi que la boz puesta en Dsolre haze mas sensible a la de alamire y dlasolre. Pues tan sensibles se hazen la quinta y octaua con la consonancia graue: que no sentimos la dissonancia dela quarta: la qual si fuesse puesta ala parte inferior por ser tã sensible, y manifiesta dissonancia: no se suffriria.

Fin del libro tercero



El libro quarto dela declaració de los instrumentos musicales comiença: en el qual se tracta el modo de tañer profundissima y ciertamente todo genero de instrumentos de tecla y cuerda cõ grãdes particularidades, nouedades, y secretos puestos en artificio, y claridad, y primero de entender y tañer el organo: compuesto por el muy reuerendo padre fray Iuan Bermudo y ahora nueuamente sale a luz.

De algunos auisos para los tañedores. Capitulo. j.

NO sera coronado, dize el bien auenturado Apostol, sino el que varonilmente peleare: assi el que no perseuerare en la inteligencia delos instrumentos con estudio continuo: despidase de alcançar el vltimo fin de mis libros, que es saber tañer con certidumbre. No piensen algunos (como dixo vno en xerez dela frontera) que bastan estos libros para hazer a vno tañedor sin trabajo. Para ser vno tañedor, aunque entienda todos mis libros: no basta sin trabajo. La differẽcia que ay entre tañedores de arte y de vso: es, que el arte es breue, y cierto: y el vso es largo, y del todo no cierto. No he visto hombre, que se pueda dezir tañedor: que no ha passado veynte años de continuo studio. No todos los que allegã a este termino, son tañedores: sino los de buena abilidad, y discipulos de señalados maestros. Muchos barbaros ay: que han consumido toda su vida en este instrumẽto. Pues mis libros (a dicho de hõbres desapassionados, y delos que dello tienen experiencia) siruen para en breue ser vno de razonable abilidad, y con mediano trabajo tañedor. Algunos flacos de coraçon les pone temor, y espanto la primera difficultad que hallan. Temã donde no ay temor: como lo dize el propheta. No ay cosa tã rezia y dura, que la continuacion y trabajo no ablande y caue: ni tan difficultosa, que la perseuerancia no la haga facil. Los que las artes escriuieron hombres eran, y las entendieron, y augmentaron: no seamos nosotros menos hombres que ellos: pues que tenemos grandes maestros, y fauores para ser consumados musicos. Lo principal que se requiere para ser vno tañedor: es la postura delas manos, con que dedos ha de subir, y con quales abaxar para con facilidad hazer los passos difficultosos, con quales dedos redoblar, y en que teclas. Todas estas cosas aunque por scripto se pueden en alguna manera enseñar: no tã perfecta, y complidamente como el maestro las puede dezir. Tomad por consejo special de no aprẽder esto de barbaros tañedores: porque toda la vida quedareys mancos. Mas vale dar doblados dineros a vn buen tañedor porque os enseñe el tiẽpo necessario: que darlos senzillos, al que no sabe poner las manos en el organo. Requierese saber (como en otra parte dixe) canto de organo: para cognoscer las figuras, los valores, y sobre todo tener cognoscimiento del compas. Algunos dizen ser menester contra punto para que vno pueda alcançar a ser buen tañedor. Al que de mi libro se vuiere de aprouechar, le suplico, que no lo deprẽda para este effecto: y si lo supiere, que del no se aproueche: sino fuere muy profundo, y de buen ayre. El que posibilidad tuuiere de aprẽder cõtrapũto: biẽ lo puede hazer, que para otras cosas aprouechara, conuiene a saber para mas facilmente poner en el monachordio, para enmendar algũ yerro de puntante, y para otras cosas: pero no se aproueche para tañerlo. En tenido buenas manos, y en entendiendo este libro: podeys comẽçar a poner obras enel monachordio. La Musica que aueys de poner: sea primero vnos villancicos del acertado musico Iuan vazquez, que aunque son faciles por ser en genero de villancicos: no carecen de Musica para hazer fundamento. Despues poned musica de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth, y de alguos otros semejantes. Musica de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongays (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas. Ex

celentes tañedores llamo a don Iuan racionero enla yglesia de malaga, al racionero Villada en la yglesia de Seuilla, a Mosen vila en Barcelona, a Soto y Antonio de cabeçon tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no cognoscer los: en este no señalo. Despues que en alguna maner estuuierē los discipulos introductos en tañer, tomen vn mes dos liciones: vna la que el maestro les diere, y la otra que tangan delante el dicho maestro la que han puesto aquel dia: el qual dira, si en ello ponen bien los dedos, si guardan el compas, y si verdaderamente tañen todas lus bozes. Por este orden vi algunos deprender, y dētro de seys meses quedaron habilitados para ser buenos tañedores en breue tiempo. El auiso que do a los tañedores de vihuela es bueno para los de organo. Digo, que no tañessen fantesia hasta que supiessen muchas obras: y despues sacarian fantesia. Con saber lo ya dicho, y entender este libro podeys gozar delos grandes primores que tiene la Musica de este tiempo, y dela que con el tiempo se descubrira, y delos secretos del monachordio. Los que tañen organos, y no saben qual es tono, semitono mayor, o menor, y otras subtilezas que enel monachordio ay, y eneste libro se tractā semejantes son a los que leen latin, y no lo entienden. Quanta differencia aya entre dos lectores, de yguales abilidades, vno siendo latino, y otro no sabiendo gāmatica: qualquiera es poderoso para juzgarlo. Suplico a Dios que abra los entendimientos delos que tañen: para que cognosciendo el gran fructo que de entender los instrumentos musicales pueden sacar: trabajen de entender los. El trabajo no pone admiracion: a los que dessean el premio. El discipulo que quisiesse trabajar y ser curioso en puntar la licion que su maestro sobre el monachordio le dio: sacaria gran prouecho. Digo, que despues de tomada la licion y bien estudiada el discipulo, para su aprouechamiento la deue sacar en punto, ni mas ni menos que el maestro se la dio, y si enesta abilidad se exercita quedara facilitado para grandes primores en el monachordio. Y quādo el discipulo desta manera guste entendiendo el monachordio, y la composicion dela Musica: se afficionara al contra punto, y a todo primor de composicion, y no secō tentara en ser buen tañedor: sino consumado musico cō el exercicio y gusto de la Musica.

Delos redobles y

con que dedos se tomaran las consonancias. Capitulo .ij.

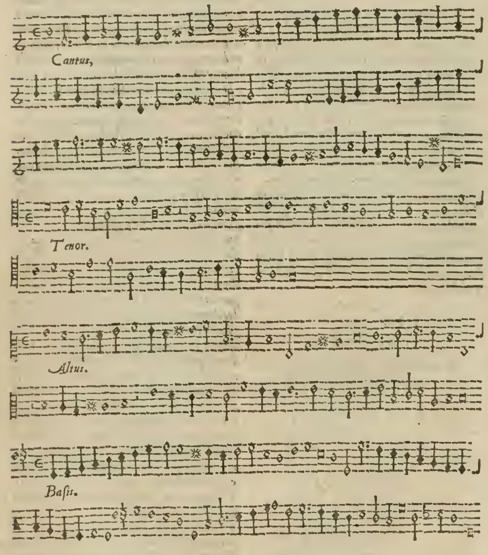
AY dos maneras de redobles en el arte de tañer monachordio: vnos son de tono, y otros de semitono. Mucho haze al caso saber si aueys dereboblar en tono, o en semitono. Por ser cosa essencial delos modos: dare sumaria noticia dello. En la manera que se pudiere screuir, lo porne. Lo demas (que no se puede dezir por scriptura) quedarse ha para los maestros. En aquella tecla redoblareys: que fuere del modo que tañeys. Si es vn quarto tono, y distes el golpe en elami redoblareys en ffaut: porque el tal signo es deste modo. Y si distes el golpe en alamire: podeys redoblar ē el mi de bfa♮mi, porque esta tecla es de essencia del tal modo. Pues si el modo pide redoble de semitono, de semitono lo dareys: y si de tono, por semejante manera sera de tono. Mirad luego las teclas cercanas al golpe, que son de essencia del modo que tañeys: y en las tales podeys redoblar. Lo sobredicho es essencial de los modos. Algunas vezes quebrantareys la regla sobredicha: y sera el tal redoble accidental. Tañeys vn modo quarto, y distes el golpe en alamire: de essēcia del qual modo es el mi de bfa♮mi. Si por causa particular el tal modo pide fa enel dicho bfa♮mi: en tal caso no redoblareys enel mi, sino enel fa: porque el tal redoble llama al punto fa accidental, que luego ha de venir. Ay redoble ala parte superior de el golpe, o ala parte inferior. Algunos redoblan ala parte superior, y no ala inferior: porque dizen, que el redoble ala parte inferior no es gracioso. Aconsejo alos que quisieren aprēder, que en ambos se exercitē, y faciliten: porque vernan golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar. Si solamente sabeys el redoble dela parte superior, y days vna octaua, y con ambas manos redoblays: no sera buena musica. Quasi tan mala sera: como dar dos octauas. Y si dezis, que redoblareys en tal caso con sola la mano derecha: no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas: que deue redoblar todo quanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano siniestra: como la derecha. Por esto deuen tener los que aprienden a tañer particular licion, y exercicio cotidiano delos redobles. Digo, que particularmen

te se informen de sus maestros en este caso: y que cada dia tengan vna hora de licion de redobles. Deuen enseñarse a redoblar cō todos los dedos, que para esto tuuieren disposicion, y abilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octaua puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra boz a la superior, y quedara el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra boz a la inferior: y quedaran en dezena. Si el golpe fuere de quinta: el redoble puede venir en tercera, y si el golpe fuere de tercera: venga el redoble en quinta. El curioso tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuere exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero tambien en los redobles. Los sobredichos redobles se hazen con vn dedo el mas cercano que esta al lado, del dedo que dio el golpe. Vn tañedor delos muy señalados en España redobla con dos dedos: el vno ala parte superior del golpe, y el otro a la inferior. De manera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oydo es cosa grata el dicho redoble: por la buena harmonia que haze: mayormente quando entra vna boz sola.



Para saber conque dedos ha de tomar todas las consonancias, y lleuemos la materia cō gran claridad: puse nombres numerales a los dedos. Al dedo pulgar llamo primero, al que se dize index segūdo, al que es medio tercero, al cordial, o anular quarto, al auricular quinto. Y porque mas facilmente se entienda lo sobredicho, y las reglas siguientes: puse la mano pintada con los titulos. Sea la primera regla, que para tomar la octaua con qualquiera delas manos: se toma cōmunmente con el dedo primero y el quinto. Dixe cōmunmente: porque algunas vezes no se haze, ni se deue hazer. Si en vna octaua diessen tres, o quatro bozes: con la mano siniestra se tomarian las dos, o las tres: y con la mano derecha la vna. Todas las vezes que la mano derecha pudiere quedar libertada con solo el tiple: se deue hazer para el redoble. Los redobles bien hechos en el tiple (por ser boz mas alta) hermosean mucho la Musica. La consonancia de sexta vnas vezes se toma con el dedo primero y quarto: y otras vezes con el dedo segundo y quinto. La consonancia de tercera vnas vezes se toma con el dedo primero y tercero: y otras vezes con el dedo segundo y quarto. Es pues lo cōmū para tomar la sexta que dar dos dedos sueltos, y libres en medio delos dos que hierē la tal cosonancia: y para tomar la tercera quedar vno. Son tantos los casos particulares que para las sobredichas tres consonancias, y para las demas se offrecen: que no caen debaxo de reglas determinadas, o particulares. Lo que cae debaxo de arte: son reglas vniuersales: por lo qual dixo el philosopho. Delo particular no ay sciēcia. Puede el docto maestro como se ofreciere el caso particular: auisar al discipulo sobre el monacordio. Pues que de lo particular no podemos dar reglas: tomad tres auisos en general. Al tomar delas consonancias mirareys, que puntos se siguen despues dellas. Pues con tales dedos tomareys vna consonancia: que os quede libertad para cō facilidad poder tomar los puntos siguientes. El segundo auiso sea, que exerciteys y faciliteys todos los dedos: porque tal passo puede venir, que de todos ellos tengays necessidad. El vltimo auiso es para passos largos. Quando en los tales passos largos subierdes con la mano yzquierda: començareys con el quarto dedo, y seguirse han tercero, segundo, y primero. Al abaxar con la dicha mano sera al contrario, que començareys con el dedo primero hasta el quarto. Y si fuere menester repetir este orden: assi en el subir, como en el

abaxar: se puede guardar la sobre dicha regla en infinito. Para el exercicio dela mano derecha se ra todo al contrario. Al subir començareys con el dedo primero hasta el quarto: y al abaxar des de el dedo quarto hasta el primero. Lo sobredicho es lo mas cierto, y compendioso que, a mi ver, se puede por scriptura declarar. Bien se, que esta manera y modo de proceder todos no lo guardan: pero esto he visto a señalados tañedores dignos de ser imitados. Exemplo para lo sobredicho.



La regla del subir y abaxar con ambas manos en los passos largos se entiende: quando la mano que el tal passo ha de hazer, estuuiere suelta y libertada. Porque si esta ligada, y occupada cõ algunas consonancias: cõ aquellos dedos subireys, o abaxareys: que tienen libertad. Al tomar alguna delas octauas que son recogidas al principio del juego: se toman como si fuesse sexta, con el dedo primero y quarto. La tecla mas baxa desta tal octaua se deue tomar con dos dedos vltimos poniendo el vno encima del otro: para mayor prouecho dela Musica, y descanso del tañedor.

Exemplo del monachordio comun cō todas las particularidades que tiene abreuiadas, y despues declaradas.

						6			4		6			4																											
						fa		sol		re		mi	fa		re		mi	fa																							
									mi	fa		sol		re		mi	fa		sol		la																				
											fa		sol		re		mi	fa		re		mi	fa																		
														mi	fa		sol		re		mi	fa		sol		la															
1	4	2	5	3	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

	D	E	me	ma	ma	meme	ma	ma	mema	meme	ma	ma	meme	ma	ma	mema	meme	ma	ma	meme	ma	ma	meme	me
			2		1	re	mi	fa	sol	la re	mi	fa	sol											
				4		3	mi	fa	sol	re	mi mi	fa	sol	la										
					6		5	fa	sol	re	mi	fa mi	re	mi	fa									
						8		7	vt	re	mi	fa	sol re	mi	fa	sol								
					1.6.8	4.6.3	1.8	8	1.6.	14.8	14.													
C	F	Γ	A	b	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee	f	g	a

Dela intelligēcia del monachordio. Cap. iij.

YA que en alguna manera dimos noticia del monachordio alos principiantes enel libro segundo: conuiene inuestigar profundamente los secretos del para todos. Para la intelligencia de lo qual presupongo (assi como cosas prouadas y del todo declaradas en mis libros) seys cosas. La primera es, que el tono se diuide en dos semitonos: la qual diuision haze la tecla negra enel monachordio: y assi donde enel juego del monachordio ay tono de teclas blancas: tiene en medio vna tecla negra. Donde es semitono natural, o fixo: no hallareys tecla negra en medio. Tomad por conclusiō cierta, que como enla vihuela para formar vn tono aueys de dexar vn traste en medio, y ninguno para el semitono: assi enel monachordio para formar el tono se requiere dexar vna tecla ē medio, y ninguna para el semitono. De forma, que el tono dexando vna tecla en medio de su distancia, vnas vezes es negra, y otras blanca: empero el semitono ninguna dexa en medio: sino de dos teclas junctas se forma. La segunda es, quel monachordio deste tiempo es mas complido: que el de los antiguos. La tercera es, que el monachordio pintado es el cōmun, enla declaracion del qual veran las imperfectiones y perfectiones que tiene. Enel hallareys las letras delos signos: segun que eneste tiempo se vsan, enla parte inferior. Enla primera tecla blanca esta vna C, que es la octaua abaxo de C faut. Enla primera tecla negra esta vna D, que es la octaua de D solre. Enla segunda negra ay vna E, que es la octaua de Elami. Estas dos teclas negras enel monachordio cōmun no son diuisiones de tono: sino bozes del genero diatonico dela orden inferior del monachordio. Enla segunda tecla blanca esta vna. F, que es Ffaut de retropollex, y la tercera es gamaut. Pues desde la dicha tercera tecla ordenadamente procede el gamaut por las teclas blancas, y tiene tres letras mas enla parte superior, que la mano cōmun. Sea lo quinto, que han de tener enla memoria (los que han de tañer por cifras) el numero delas teclas, y son veynte y cinco blancas, y diez y siete negras. Lo vltimo es, que se tañen modos naturales y accidentales. Y los accidētales vnos fenecen en teclas blancas, y otros en negras.

Qual delos semitonos se canta. Capitulo iiij.

PResupuestas estas seys cosas en vniuersal: cōuiene tractar de cada vna en particular. El presupuesto primero fue, que el tono se diuidia en dos semitonos. Estos dos semitonos, o partes principales del tono tienen muchos nombres. Vna parte se dize semitono menor, semitono diatonico y algunas vezes diesis, y algunos le llaman semitono cātable. La otra parte se llama apothome, semitono mayor, y de algunos semitonos incantable. Todos quantos en Musica han scripto dizen el semitono menor ser cantable enel genero diatonico: excepto Berno abad que se engaño. Bien se, que otros en romance han scripto, y fauorecido la parte de Berno: y que algunos cantores ay en España de su opinion. Viendo los sobredichos enel monachordio cōmun algunas vezes el semitono que tiene mayor distancia tañerse: vinierō a dezir, que el menor era incantable. El que vna cosa tan nueua como esta auia de dezir: grandes probaciones conuenia tener. Y los que esta nouedad creyessen: se la auiā sufficientemēte de prouar por no ser notados de liuianos. Digo ser cosa nueua: porque todos los theoricos y practicos que en Musica scriuieron: tienen lo contrario. Si el sobredicho Berno, y los que en españa le han seguido supieran sacar el verdadero diapasson del monachordio: entendieran quā errado esta el que se vsa, y no cayeran en tan grande error. Prouar vn yerro con otro: es mayor error.

De la confutaciō de este error. Capi. v.

SI el semitono que cantamos enel genero diatonico es el mayor: luego tiene vna cōma, mas que el menor. Si ayuntamos en vn internalo dos semitonos cātables, segū berno, han de tener vna cōma, mas que vn tono. Saquemos en vna vihuela por demōstraciō dos semitonos cātables, vno immediato, o cercano a otro: y qualquier musico cognoscera que ābos junctos no allegan a ser tono. Luego quedara cōcluydo, quel semitono que cātamos: no es el mayor, sino el menor. Porque si el semitono cantable fuera mayor: ayuntādo dos semitonos cantables, auiā de tener mas que vn tono.

Y pues que no allegan a ser tono: menos que el medio tono tenia cada vno. Dize Fabro lo que es multiplicado dos vezes, sino tiene vn todo: no cõtenia la mitad. Y si tiene mas de vn todo: contenia mas dela mitad. Estas dos reglas son notissimas, y la primera seruira para entender como el semito no menor es el que es contenido en el diateßaron, y enlas otras consonancias. En las demonstracio nes dela vihuela que pongo enel capitulo ochẽta y enlos siguientes: se puede ver lo sobredicho. Tomad la vihuela de gamaut, y hallareys dos semitonos cantables, y cognoscereys por el oydo, y compas, que no forman tono entero: luego no seran mayores, sino menores. Desde el traste segundo al tercero es vn semitono cantable, y desde el dicho segundo hasta el primero es otro. Luego desde el primero hasta el tercero son dos semitonos cantables. Hallareys estos dos semitonos no allegar a ser vn tono con vna cõma. Enel capitulo siguiente vereys vna demonstracion de dos diateßarones: la qual demonstracion hize en Granada delantre del profundo y sapientißimo musico Bernardino de Figueroa, y de otros musicos, y como hombres de gran entendimiento cognoscieron el error que algunos tenian en España, y todo hõbre sino fuere ciego por ignorancia, o por passion entendera por la dicha demonstracion la verdad.

De la demonstracion delos semitonos. Capitu. vj

ANtes que hagamos esta demõstracion: presupongo la proporcion sesquioctaua de el tono, y la sesquitercia de el diateßaron. Todos los musicos (aun los que tienen el semitono cantable ser mayor) dizẽ, y confiessan las sobredichas dos proporciones. Sacad estas dos lineas en vna regla, y sera toda la linea desde la.a. hasta la.b. De forma, que sera continuada con la.c. que esta enlas estremidades delas dos lineas. Sacada toda esta linea enla sobredicha regla: formaremos dos diateßarones conla proporcion sesquitercia. Diuidid toda la cuerda en quatro partes, y puesto el compas enla.a. allegara al numero cinco. La señal que esta enel numero quĩto es el traste quinto de esta cuerda. Pues desde la.a. hasta el dicho traste quinto ay vn diateßaron, de dos tonos y vn semitono cantable. Diuidid la cuerda desde el quinto traste hasta la.b. en quatro, y enel punto primero dela diuision es el decimo traste. Desde el quinto al decimo es vn diateßaron. Destos dos diateßarones saquemos con la proporcion sesquioctaua dos tonos de cada vno, y lo que quedare de cada vno sera semitono cantable. Diuidid desde la.b. hasta el decimo traste en ocho tamaños, y donde alcançare con el vno: sera el octauo traste. Hareys otra diuision desde la.b. hasta el octauo traste en ocho tamaños, y donde allegare con el nono: sera el traste sexto. Assi quedan sacados dos tonos del diateßaron segundo: luego lo que queda del dicho diateßaron sera semitono cãtable, y es desde el sexto traste hasta el traste quinto. Otra vez se diuida desde la.a. hasta la.b. en nueue tamaños, y en el punto primero dela diuisiõ es el traste segundo. Hareys otra diuision de nueue tamaños desde el traste segundo hasta la.b., y enel punto primero dela diuision es el traste quarto. De forma, que desde la ceja dela vihuela hasta el traste segundo ay vn tono, y desde el segundo al quarto ay otro: luego desde el quarto al quinto es semitono cantable. Tomad en el cõpas desde el quarto traste hasta el sexto, que son los dos semitonos cantables: y medid desde la.b. hasta el quarto traste, y vereys no auer proporcion sesquioctaua. Falta a la tal distancia vna cõma para allegar al tono. Desde el quarto traste hasta la.d, y desde el sexto a la.e. es cõma: luego desde la.d. hasta el quinto traste, y desde el quinto a la.e. son semitonos mayores. Tomad enel compas desde la.d. hasta el sexto traste, o desde la.e. hasta el quarto: y vereys (porque le distes la cõma, que les faltaua) que allega a ser proporcion sesquioctaua. Tomad luego enel compas desde la.d. hasta la.e, que son dos semitonos incantables: y vereys, que tienen ambos junctos mas que vn tono. Si quereys experimentar lo dicho con el oydo hazed semejante demonstracion enla vihuela, y hallareys lo sobredicho ser verdad. Sufficientissima probacion es la ya dicha a qualquier hombre de razonable juyzio: por ser demõstracion. Queda concluydo el tono diuidirse en dos semitonos, vno mayor y otro menor: y el que cãtamos en el genero diatonico es menor, y si enel monachordio parece lo cõtrario: es por estar errado. Si los que hazẽ monachordios, supiessẽ la verdadera cuẽta del diapasson, y lo sacassẽ de nueuo conel compas

entēderiā quan errado esta el que se vsa en España. Como sacā vn diapasson por otro, y muchas vezes lo yerran mas: esta en algunas partes del monachordio, el que auia de ser menor: quasi mayor.

Dela cōma. ca vij

EL que quisiere diuidir el tono en dos semitonos menores (dize Boecio) sobraria vna cōma. La differencia que ay del semitono mayor al menor, es vna cōma: la qual quitada del dicho semitono mayor: quedan dos semitonos menores. Esto prueua Boecio: porque el diapasson tiene cinco tonos, y dos semitonos menores. Vna cōma falta al diapasson para cōplimiēto de seys tonos. Si alos dos semitonos del diapasson añadiessen vna cōma: formarian tono. Assi dize Philolao, que la cōma es con la qual dos semitonos menores allegan a ser proporcion sesquioctaua. Segun lo sobredicho no se puede hazer de dos semitonos menores vna sesquioctaua. Si esto mirassen algunos delos que hazen monachordios, y organos: no los sacarian errados enlas teclas negras. Tomo por exemplo a la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. La distancia que ay desde Dsolre a esta tecla negra hazen proporcion sesquiquarta, que la sacan con cinco tamaños. Todas las terceras mayores, y quintas, y otras muchas distancias traē erradas. Dezimos pues faltar vna cōma a los dos semitonos menores para ser proporcion sesquioctaua. En fin viene a dezir Boecio, que lo vltimo que el oydo humano exercitado en Musica puede comprehēder: es la cōma. Esta palabra del monarcha dela Musica se note: porque seruira de sello en estos capitulos. Es ahora de ver quantas cōmas tiene el semitono mayor, y quātas el menor: para que cognoscamos de quantas se cōpone el tono. El vulgo dize tener el semitono mayor cinco cōmas, y el menor quatro: y assi tiene el tono nueue: y no es assi. Dize Boecio en el libro tercero, que el semitono menor tiene mas de tres cōmas, y menos de quatro: y el semitono mayor tiene mas de quatro, y menos de cinco. De adōde infiere, que el tono terna mas de ocho cōmas, y menos de nueue. Los que supieren sacar todas las distancias por compas en los instrumentos: diuidā vn tono en dos semitonos menores, y lo que sobrare sera vna cōma. Y si desta manera sacassē las cōmas del tono: hallariā no tener nueue. No piēsen los que esta materia leyeren: que hablo palabras baldias, y sin prouecho. Saber esta composicion y diuision del tono: sirue para mucho en la Musica. Si el tono se compone de quasi nueue tamaños: los que cantan, auian de trabajar por saber formar puntualmente los interualos del tono, y del semitono, y de todas las distancias. Por muy poco que el cantante quite alos tonos de sus distancias: al cabo de vn responso se hallara tan baxo, que no lo pueda lleuar. Gran falta es enla musica: no saber estas distācias. El abaxarse muchas vezes en los choros: no procede, o viene de otra cosa, sino de no saber formar los interualos. Dexā algunos salir la boz como ella quiere, sin arte, y sin regla: por lo qual es menester, que a cada vna antiphona suban el canto. Tan agenos estan algunos de arte, que enla psalmodia siendo ygual se abaxan. Aprouecha esta materia para que mire el que hiziere el diapasson del monachordio que lo saque puntualmente: si quiere que sea perfecto. Vn cabello que le de menos, o mas alas señales: salira mas de vn tono de menos, o demas al cabo del diapassō. El que atauiare vn monachordio no deue carecer de este cognoscimiento: porque va mucho en ello. Por poco que desuien vnto que a vna parte, o a otra: hara gran mutacion la Musica. El que entrasta vna vihuela tambien le conuiene saber la composiciō del tono: porque pōga los trastes puntualmente. Digo por concluyr en breue, que no ay hombre, que con instrumētos entienda: que no tenga de esto necessidad. Y porque todos de ello se puedan aprouechar: quiero hablar mas claro. Tomo por exemplo (para que entendamos la vtilidad de esta materia) vna cuerda de vihuela herida en vazio esta baxa, y si la huellā enel segundo traste: sube vn tono. Sabeys porque aquella cuerda subio vn tono: porque le quitastes la nouena parte de ella. Que otra cosa es hollar la cuerda: sino hazerla pequeña? El hollar dela cuerda es cortarla para cierto tiempo: y quando le quitan el dedo es hazerla mayor. Porque la cuerda desde la pōtezuela dela vihuela hasta el segundo traste tiene ocho tamaños, y hasta la ceja nueue: forma tono. Muchas y grādes cosas podria applicar a la diuision del tono: las quales por causa de breuedad dexare alos estudiosos, y dellas en otras partes diremos.

Aque parte tiene el monachordio el semitono menor Capitulo. viij.

NO tan solamente es impossible diuidirse el tono en dos semitonos yguales, segun dicho a auemos: pero ni se puede diuidir en tres, ni en quatro partes yguales: lo qual se prueua por authoridad de Fabro. Este doctor vniuersal arguye en el libro segundo contra Aristoxeno, y Marciano musicos: los quales diuidian (o por mejor dezir pretendieron diuidir) el tono: no solamente en dos partes yguales, sino en tres y en quatro. Y porque estos interualos a sus oydos exercitados suauemente sonauan: dixeron ser las tales distancias proporciones musicales. Aunque el tono tiene estas diuisiones no musicales, y otras mathematicas: de sola la primera (que es ē dos semitonos) pretendo tractar: porque sola esta auemos menester para el monachordio. La tecla negra que diuide el tono: vna vez forma en la parte inferior el semitono menor, y otra vez en la superior. En la demostracion que hize de el monachordio, junto a las teclas negras hallareys vnas letras, que son partes abreuiadas: las quales dizen semitono mayor y menor. Segun que para los modos accidentales fuerō menester los semitonos en el generodiatonico assi los pusierō en el monachordio. Estos semitonos formados con las teclas negras son dichos chromaticos, y de su cosecha ni forman fa, ni mi: porque son semitonos mobiles. Desde vna tecla blanca hasta la negra que con ella esta jūcta ay vn semitono: y desde la dicha negra hasta la otra blanca se forma otro semitono. Donde hallardes estas dos letras. ma. es semitono mayor: y si ay estas. me significa tal semitono ser menor. Assi que entre las teclas blancas y negras hallareys qual es semitono menor, y qual mayor: lo qual se tēga por muy gran lumbre en el organo. Esto cierto, que (como el tono se componga de dos semitonos vno menor y otro mayor) los que tañeren modos accidentales: han menester esta lūbre, para dar al tono su medida, o distācia delos dos sobredichos semitonos, y que vengan a formar en el tal modo accidental semitono que sea menor. No ay cosa (a mi ver) que tanta lumbre de a los tañedores en esta obra: como saber aque parte traen los tonos el semitono cantable, y aque parte el incantable. Materia es, que solos los tañedores señalados saben, y aun no todos. Crean me, que hablo verdad en lo que quiero dezir. En el tiempo que no sabia, aque parte del tono estaua el semitono cātable: se lo pregunte a un tañedor (que piensa ser metro y mensura de tañedores) con desseo de saberlo: y no atino en la respuesta. No penseys, que no lo quiso dezir: que tan afrentado quedo, por no auerlo acertado: que de su afrenta recebi yo pena, y no quisiera auerselo preguntado. Esto digo, para que se tenga la presente materia ēlo que es razon. Lo demas que en este capitulo se puede dessear en otras partes de mis libros se hallara, especialmente en los capitulos siguientes.

De vna objectiō contra lo dicho. Capi. ix.

POr experiencia, puede dezir alguno, vemos lo contrario delos semitonos en la vihuela y en los instrumentos nueuos, que ambos semitonos se tañen y cantan: luego ambos son yguales, y assi parece ser falso lo determinado, que el tono no se puede diuidir en dos semitonos yguales. En la declaracion y respuesta desta objectiō, o argumento prometo dezir cosas muy grādes y nueuas ēmusica: portanto pido al curioso lector lo lea cō mucha atencion. Es verdad, que la vihuela es perfectissimo instrumento, do quiera que vna vez tomar des fa: otra vez podeys dezir mi, y pocas vezes hallareys impedimēto. La causa de esta perfectiō es vn secreto grāde, y no se si terne palabras para explicarlo. Cosa cōmū es, segun fue dicho que el tono en la primera diuision se diuide ēdos semitonos. No se llama semitono porque sea la mitad de el tono: segun que algunos practicos, y Aristoxeno y marciano theoricos se engañaron en la fuerça deste vocablo semitono. No se compone semitono desta palabra latina semis, que quiere dezir medio y de tono: quasi medio tono. Sino (segū quiere Boecio) desta dictiō semū que significa imperfecto, y de tono. Es pues el semitono, tono imperfecto. Aueys oydo dezir que vnas letras se llamā semiuocales? Pues no quiere dezir, que son medio vocales: sino vocales imperfectas. Desta manera es dicho semitono: que quiere dezir tono imperfecto. Ninguna consonancia del genero superparticular se puede diuidir ē determinadas proporciones.

El tono es deste genero:luego no se puede diuidir en dos semitonos yguales. La impossibilidad que en el tono ay tractan los theoricos,y specialmente Boecio en el libro primero capitulo diez y seys diziendo. La proporciõ del tono es sesquioctaua. Esto se entiẽde que cotejando vn nueue con vn ocho se causa la proporcion sesquioctaua: la qual forma el tono. En medio delos dos numeros, que el tono forman no ay numero que con los sobredichos dos numeros haga proporcion musical y gual,que tenga el medio del tono en Musica. Si multiplicamos el numero de ocho con dos, seran diez y seys:y el numero de nueue duplicado, seran diez y ocho. El numero medio destos dos numeros es diez y siete. Comparando diez y ocho a diez y siete:es proporcion sesquiseptimadecima. Si comparamos diez y siete a diez y seys:es proporcion sesquisextadecima. Menor es la septima decima parte,que la sextadecima. Luego la primera proporcion que es de diez y ocho a diez y siete es menor:y la segunda que se causa de diez y siete a diez y seys es mayor. Todos los doctores conuienen,que el tono no se puede diuidir en dos semitonos yguales:y es lo que pretendemos. Siendo la cosa mas cõmun y verdadera la sobredicha que ay entre musicos theoricos:en la vihuela en la practica cõmun hallamos lo contrario. Este gran instrumento entre los trastes que forman el tono,tiene otro:el qual diuide el dicho tono en dos semitonos,y ambos cantables:pues que se tañen. Como se compadece lo que todos los theoricos dizen del tono,que no se puede diuidir en dos semitonos yguales:cõ lo que de hecho hallamos enla vihuela? Rezia cosa seria negar la experiencia. Pues graue cosa seria negar tan excelentes hombres. Si ala questiõ no supiera responder:antes me fiara delos musicos theoricos dandoles credito,que delos practicos. A ninguno paresca lo que digo fuera de razon. Los antiguos (que deueras fueron theoricos) lo mas que escriuieron experimentaron:mayormente siendo cosas faciles,como la diuision del tono en dos semitonos:y assi lo prueuan excelentissimamẽte no poderse diuidir en dos semitonos yguales. Los practicos no prueuã lo que dizen por demonstracion. Pues viendo la experiencia del oydo en cõtrario delo que por demonstracion prueuan los theoricos:juzgaria antes que mi oydo no sabia medir los dichos semitonos:que negar tan excelentes hombres. Negar la probacion,y demonstracion de los theoricos: seria menospreciar,y tener en poco mi entẽdimiento. Ninguno que tenga seso negara,que muchos delos theoricos fueron practicos:lo qual parece en sanct Gregorio,en sanct Ambrosio, Pythagoras, Frãchino,y en otros que fuera largo contar. Si el tono se pudiera diuir en dos semitonos yguales:algunos delos que junctamente fuerõ theoricos y practicos,lo experimentaran:y nos lo dixeran enla practica que scripta nos dexarõ. Todos dizen que no se puede diuidir el tono en dos semitonos yguales:luego razon es,que demos credito a hombres tan sabios,y experimentados.

Dela resolucion y final respuesta. Capitulo.x.

Si atentamente lo miramos,y sin passiõ lo queremos examinar:entenderemos que los theoricos han acertado,y el primero que puso los trastes enla vihuela (dela manera que estan) allende dela mucha sciencia que tuuo.mostro grande abilidad. Fue lo sobredicho primor facil para los principiantes. Dizen los theoricos no poderse diuidir el tono endos semitonos yguales. No niegã (si a Fabro creemos) poderse diuidir por medio el tono en compas de Arithmetica,y geometria. Si tomo el compas,y diuido la distancia del tono medio a medio:no serã las dichas dos partes yguales en Musica,segũ ya se prouo enel capitulo passado. Tambien se puede diuidir en compas de geometria:segun el dicho Fabro da por demonstraciõ,y enel capitulo quinze se vera. Dize pues que no puede ser hecha esta diuisiõ en cierta habitud o proporcion de Arithmetica:empero puede ser por geometria. Si acaso el tono se diuidiesse por medio en compas de Musica:ninguna delas distãcias seria semitono de los dos que ahora vsa la Musica. La causa desto es, que la vna distãcia tiene media cõma (que es vna schisma) mas que el semitono menor:y ala otra le falta la mesma schisma para ser semitono mayor. Estas dos distãcias no son medidas,o proporciones musicales, ni arithmeticas en cierta habitud,o proporcion. Es verdad,y no se puede negar,que los trastes enla vihuela diuiden el tono por medio en compas de Musica poco mas o poco menos. Otra cosa desseo,que

feo, que se notasse mucho a cerca de los trastes. Que aunque de vn traste a otro, o de vna tecla a otra aya mas distancia por compas de Arithmetica: no siempre la ay por compas de musica. Hago differencia entre estos dos compases: porque algunas vezes donde ay mayor distancia de Arithmetica, es menor enla Musica: lo qual por no salir dela materia presupongo, y por experiencia vereys enel monachordio, y enla vihuela. Quien quisiere saber este primor de fundamento: lea en Boecio enel libro quarto capitulo quarto. Assi que, el tono diuiso quasi por medio en compas de Musica enla vihuela, y como la distancia, o excesso de el semitono mayor sea muy poco, aun no es la nona parte de el tono, que es vna cōma, y esta haze al semitono ser mayor. Pues repartida esta pequeña distancia en dos partes enla vihuela, queda menor, que es vna schisma. En tāto, dize Boecio enel libro tercero, se diminuye este exceso, que quasi no se percibe del oydo. Y al hollar delos trastes se pueden hazer venir (los que saben tañer) a la perfection de el semitono menor o ala de el tono. No se engañen pues los tañedores diziendo, que los trastes diuidē al tono en dos semitonos yguales: porque al assentar de la cuerda sobre el traste donde forma la boz, ay gran differencia de assentar la dicha cuerda en medio del traste, o a la vna parte, o ala otra. Hollādo el tañedor donde suele hollar la cuerda, apretando el dedo no assienta la cuerda en la parte del traste: que suele assentar, quando el dedo esta floxo. Creed a quien lo ha experimentado, y ponelldo en practica en la vihuela: y hallareys ser verdad. Pues en esta pequeña differencia se gana en alguna manera lo que falta al tono, o se pierde lo que sobra al semitono: y vienen las medidas de las consonancias quasi yguales. Siendo pequeña la distancia que aqualquier consonancia faltare que no allegare a ser vna cōma: no dara dessabrimiento al oydo. Dos palabras que de Boecio halle: me dieron occasion de dezir lo ya dicho. Tābien se podia prouar esto, por lo que boecio en muchas partes dize, y por la experiencia enla vihuela, y enlos otros instrumentos de cuerda vemos, que quanto vna cuerda fuere mas floxa, tiene el sonido mas baxo: y quanto mas extensa, o estirada tiene el sonido mas subido. Veys vna mesma cuerda tener diuersos sonidos, por la extension, o remission. Quanto mas vno aprieta el dedo en la cuerda, haze que este mas tirada, o extensa: y quāto mas afloxa queda remissa la dicha cuerda. Por poco que sea el subir, o abaxar dela cuerda: bastara para el complimiento, y perfection delas consonancias. Alomenos esto bastara para que no dissuenen. Pues aunque assentasse la cuerda quando la aprietan enel mesmo lugar, que assiēta quando esta floxa: no ternia ygual sonido floxa y apretada. Assi queda concluydo tener la vihuela en alguna manera semitonos mayores y menores. En esto hablo para los principiantes: y en otra parte lo tractare para los doctos y curiosos. Alo que dexistes porque en mis instrumentos se tañian todos los semitonos: digo ser otra la causa y por tanto mas perfectissimamente y con mayor sonorida se tañen. La causa potissima porque en los instrumentos viejos no se tañen ambos semitonos, pues que eneste tiempo se cantan: es porque ninguno tiene su lugar, el que esta mas cercano, que es quasi mayor: aquel se tañe, y el otro no. Yo los pōgo cada vno en su lugar: y assi se tañen ambos. El resto se dira en otra parte.

En que consiste vna distancia ser consonācia. Ca. xj.

Tomemos el agua de lexos, porque venga mas sabrosa. Los musicos practicos han inuentado vnos puntos intensos, que de semitono lo conuierten en tono: y otros sustentados, que de tono lo hazen semitono. No tan solamente perturba esto a los principiantes enla Musica: sino tambien alos diestros cantores, y tañedores. Digo, que a los cursados tañedores turba: porque ayvezes, que donde suelen sustentar: viene fa contra mi en quinta, o en octaua si sustentassen, y por esto andan a tiento, sino saben de composicion. Veamos que verdad tiene con musica estas consonancias nueuas de puntos intensos y sustentados, y dado que se puedan hazer: en que passos han de venir, para que sabiendo quando el tono se haze semitono, cifren distancia de semitono: y quando el semitono se conuierte en tono, cifren distancia de tono. Con notar algunas cosas cognosceremos facilmente ser los puntos sustentados, y los intensos nueuas consonancias: las quales los oydos cursados enellas tienen aprouadas. Notissimo es

a todos los cantores auer tres generos antiguos en Musica, conuiene a saber. Diatonico, Chromatico, y Enarmonico: delos quales copiosamẽte he hablado, y adelante tractare. En cada vno destos tres generos (si creemos a nuestro doctißimo maestro Antonio ẽla segũda repeticion de orthographia) cantauan y tañian los antiguos. Cantaua pues vn musico de aquel tiempo enel genero chromatico, y procedia por los tres interualos del: sin mezclarse con otro genero. En qualquiera delos tres generos hazia esto: porque cada vno por si era celebrado, y sin mescla de otro era cantado, y tenia sus consonancias distintas. Boecio enel libro quarto capitulo quinto los mezclo todos tres en vn monachordio, como los tenian los griegos para que en ellos se exercitassen, segun que en su tiempo se vsauan. Podia auer vn monachordio, que tuuiesse todos tres generos: si enel que abora tenemos (que contiene diatonico, y chromatico) pusiessen otras teclas coloradas, o de otra color, que diuidiessen los semitonos menores por medio. Ternia pues diesis y tonos con las teclas que de nueuo se pusießen para el genero Enarmonico. Semitonos conlas teclas negras que tiene para el genero chromatico. Las teclas blancas para el diatonico. Para aquel tiempo fue el mayor primor que en Musica se inuento. En tanto que este primor fue tractado de sabios: se canto por si cada vno delos generos, y los conseruarõ, que por ellos tañian y cantauan conforme ala intencion antigua. Despues que vino a parar en manos de ignorantes, y de sophistas: los primeros perdierõ el genero Chromatiro y el Enarmonico, y los segundos hizieron vna mezcla de el Chromatico y Diatonico. Dela manera que en todas las sciencias entro corrupcion y sophisteria (segun que lo prueua el notable varõ Vives) aßi fue enla Musica la qual estuuo sepultada mas de cient años. Los cantores de nuestro tiempo, vnos desenterraron solo el genero diatonico, y por el cantarõ y tañeron algunos años. Los otros por resuscitar los dos generos diatonico y chromatico cada vno por si: hizieron vna combinacion y mezcla, que en salada de ginoueses no lleua mas yeruas: que ellos ponen mixturas. Hazen pues los oydos a esta mezcla de generos, y no ay musico que la tẽga por dissonancia: pues que cõmunmente passan los tañedores por ella. Si no mezclaron el genero Enarmonico con vno delos otros dos, o con ambos: es porque lo quitaron del juego de el monachordio. Si como Boecio lo puso se estuuiera: tambien lo vuieran mezclado, y hecho el oydo a ello lo tuuieran por Musica de buenas consonancias. Si en la tal Musica vuiera bozes que de su natural y cosecha repugnaran: solamente fueran consonancias para los que las vsaßen. De forma, que absolutamente hablando serian dissonancias: y segũ el vso, y para los exercitados, se llamariã consonãcias. El vso de el oydo es gran parte para hazer vna consonancia: y por esto segun la variedad de los tiempos se han mudado las consonancias. La que en vn tiempo aceptan y reciben por consonancia, en otro la reprueuã: y la que en vn tiempo reprueuan en otro la reciben. Si esto se haze contra arte aprouada, sera consonancia solamente para el que la vsare: y si es allende de el arte por varones excelentes recebido: sera absolutamente consonancia que de nueuo se añadio. Los que han leydo muchos libros de Musica: sabran quanta variedad ha tenido no solamente en los generos y species: sino en las consonãcias particulares. En parte alcançaran de ello noticia leyendo mis libros. Lo que en este capitulo pretendo es concluyr que el exercitarse vn oydo en vna distancia es grãparte para que sea consonancia de el todo, o en parte conforme alo que en este se ha dicho. Por sufficiente prouacion de todo lo sobredicho podeys mirar el monachordio cõmun, que tiene muchas distancias que no son proporciones musicales, y otras que no son diatonicas: y por estar el oydo exercitado las suffre. Mirad los trastes dela vihuela cõmun, que diuiden el tono: y vereys que ninguna delas dos distãcias puntualmente es semitono, y los oydos exercitados los suffren, y aceptã por semitonos.

Para el lector

En fin de este capitulo hallareys cinco letras que son desde la A, hasta la, E, entrexeridas enlos rẽglones. Pusierõ se por causa de las authoridades en latin puestas en el margen: para prouar lo dicho en romance. La A, puesta enel renglon de romãce: señala la otra en latin, y aßi de todas.

Porque eneste tiẽpo no se canta mas de el genero diatonico. Ca.xij.

DElo ya dicho puede alguno de buen entendimiento dezir, porque los musicos de nuestra edad (siendo tan sabios, que nũca el mũdo de dozientos años a esta parte estuuo tan fauorecido, y adornado de excelentes hombres en Musica) no saben cantar por el genero Chromatico y Enarmonico distintamente: como cantauã los antiguos? Complidamente solo el genero diatonico cantamos. Respondẽ algunos, que el genero chromatico procediendo por tres interualos, el vno era de semitono incantable: luego siendo incantable, no se puede cantar. No es sufficiente respuesta, y procede de buena ab lidad, falta de erudiciõ. Si incantable quiere dezir que no se puede cantar seguirse ya, que los antiguos no lo cantaron. Sabemos lo contrario, que lo cantaron, y en su tiẽpo era consonancia, y fue todo el genero chromatico tan celebrado de ellos: como el diatonico de nosotros. Tan sonoroso era este genero en aquel tiẽpo: que Pythagoras lo defendia alos moços, por que los inclinaua alos deleytes sensuales. Por lo qual la respuesta es de ningũ valor. Los que quieren deprender Musica no se engañen enla fuerça de este vocablo incantable: como yo lo estuue en vn tiempo por falta de maestro. Este semitono (de Boecio y de todos los que atinadamente scriuen) es llamado mayor. Los que cantaron solamente el genero diatonico, porque enel tenian semitono, que cantauan, y era el menor, y el semitono mayor nolo cantauan: al menor pusieron cãtable y al mayor incantable. Conforme alo que vsauã y para el genero diatonico tenian necessidad: pusieron los nombres alos semitonos. Pues no quiere dezir semitono incantable, que no se puede cantar: sino que en oydos no cursados a oyrlo: no haze harmonia. Los musicos antiguos se exercitauã en cantar los semitonos assi mayores, como menores, y los diesis tan distintamente, y cierto: como los de estos tiempos enel genero diatonico. No hallareys hombre eneste tiempo que sepa formar las dichas distancias delos dos generos, y si por la vihuela, o por el organo las formase: solas y sin preparacion, y sin auerlas oydo algun tiempo no ternia oydo para las suffrir. Tan distinctos, y remotos e'tã los dos generos de nuestros oydos: camo si ellos no fuessen, o si los antiguos ayan tenido vnos oydos: y los de este tiempo otros: pues que lo que aellos cõsonaua: a nosotros dissuena. Digo, que la causa desto no es la ygnorãcia, ni la que dauan de el semitono incantable: sino el no auer oydo los cantores de estos tiempos cãtar los dos generos. Notissima cosa es que (por este estado de peccado y de ygnorancia que tenemos) ninguna cosa ay enel entendimiento (naturalmẽte hablando) que primero no estuuiesse enel sentido. Nuestro entendimiento es pobre mendigo: anda de puerta en puerta delos cinco sentidos mendicãdo. Aquello sabe el entendimiento, que oyo, vio gusto, olio, y toco vno de los cinco sentidos. Esta es doctrina cõmunissima enla scuela dela philosophia. Pues si los cantores desde las cunas en que los criauan, oyeron cantar alas moças, hermanas y madres solamente por el genero diatonico, y siendo moços enlas calles y campos no oyerõ otro solamente han de saber este. Saben lo que oyerõ, y la sciencia dela Musica no oyda no ha allegado a su entendimiento. Suffre el oydo el sonido, o Musica acostumbrada: y no la inusitada. Sabe el entendimiento la Musica cõmunicada por los oydos, que es la del genero diatonico: ygnora la que los oydos no le han cõmunicado, que es la de los dos generos. Tañedor cognosco, y no malo, que suffre dos semitonos menores vno en post de otro: y lo tiene por buena Musica. Solos los exercitados oydos suffriran esto. Pensad, que la principal parte de sonaros vna Musica bien es: tener el oydo cursado a oyr aquel estilo de Musica. Claro esta, que vnos cantantes viejos no los sacareys de pues que y ãmas, y de otras canciones de Musica golpeada a este tono: porque en ella se criaron. No suffriran estos tales vna septima, o segunda como las dan musicos de España: porque los oydos tienen criados, y ceuados enla pesadumbre dela ley vieja. En confirmaciõ delo ya dicho dize Stapulense, que el diatessaron era antiguamente consonancia perfecta. Mas claramẽte dize esto Boecio trayendo por author de ello a Pythagoras. Veys el diatessaron a cerca de los antiguos consonancia harmonica: y acerca de los musicos de este tiempo es tenida por dissonancia. Si no es mezclado con otro interualo, o preparado: de el todo en todo dissuena. La tercera

ra antiguamente no ſe tuuo por conſonancia: ni
la tienen oy los muſicos theoricos (ſegun lo prue
ua el vniuerſal Iacobo Fabro: aunque dizen que
ſuena bien. Lo meſmo digo dela ſexta que no fue
tenida por conſonancia. Confieſſa Stapulēſe que
los muſicos modernos ſe apartaron dela Muſica
de los antiguos, y aſſi affirma que verna tiempo
enel qual ſe tengan otras coſas que el no ſcriuio.
Todo eſto es argumento efficaciſſimo para con-
cluyr el intento que lleuo, que la mayor parte de
las conſonancias eſta en auerlas continuado el oy
do. De tal manera, que el oydo criado en vna diſ
ſonancia le ſuena bien, y apprueua por buena: lo
qual acaece en los manjares, accētos, y pronūcia
cion. Por ventura antiguamente entre las aues la
de mejor ſabor no eran el tordo, y la cigueña? Pu
es entre los animales de quatro pies la liebre y el
puerco ſilueſtre no tenian el primado? No pienſe
alguno, que eſto leuanto yo de mi cabeça: lean a
Marcial que el lo dize. a. Acerca de Horacio
enel ſegundo es alabada la liebre. b. Iuuenal exce
ſſiuamente alaba el puerco ſylueſtre diziendo ſer
manjar de glotones. c. Pues miren los exercitados
enla gula, que en los tiēpos preſentes ſon: ſi come
ran para dar contentamiento a ſu gula tordos, ci
gueñas, puercos, o liebres. No por cierto: ſino per
dizes, pauos, y otros manjares ſemejantes. Quien
oy ē lugar de hortaliza comera maluas: como los
antiguos comian a bueltas de las lechugas? Eſto
ſe ſaca de vn verſo de Marcial, que dize. d. Vſa
las lechugas y vſa las maluas maduras. A eſta
opinion fauorece Virgilio en otro verſo. e. De
zid alos enfermos de nueſtro tiempo que coman
maluas por dieta: diran que no es manjar de hom
bres. Crieſſe vno con vn mal accento, o pronun-
ciacion, aquello aprueua y fauorece, y lo contra
rio aborrece, y por malo lo reprueua. Ay algu
nos viejos criados en chi de mibi: y no pueden oyr
a los grāmaticos, que lo pronuncian en ſu perfe-
ction. De adonde infiero, que no todo lo que pa
rece y ſuena bien al que lo vſa es bueno. Todo lo
que el hombre vſare de accento, y Muſica mucho
tiempo: le parecera bien. Si eſto fuere contra ar-
te: delos doctos no ſera tenido por bueno. La con
cluſiō de eſtos dos capitulos es, que la cauſa prin
cipal de ſonar biē vna diſtancia a vn oydo ſin ar
te: es el vſo. Si la tal diſtancia es contra arte: no
baſta ſonarle bien, al que la vſa para ſer buena.

a. Inter aues
turdus ſi quis
me iudice cer
tet inter qua
drupedes glo
ria prima le-
pus. b. Fœcū
di leporis ſa-
piens ſectabi
tur armos.
Tutus erat
rhōbus toto
q; ciconia ni
do. c. Quāta
ē gula que ſi
bi totos ponit
apros animal
propter cōui
uia natum. d.
Vtere lactu
cis, & molli-
bus vtere mal
uis. e. Malue,
inquiens,
iuuleq; rube-
bant.

Y ſi es fuera de arte ſiendo approuada por va
rones doctos: ſe puede vſar: porque el arte del
vſo y approuacion de tales ſe hizo. Y aſſi aue
mos de entēder el vſo preualecer y ſer antepueſ
to al arte: quādo es de varones doctos: el qual
vſo baſta por arte.

Quien tiene licē cia de augmentar la Muſica. Ca. xiij.

GRan differencia ay entre dos palabras
que en fin de el capitulo ſuperior dixe las
quales ſon. Contra arte, o allende de arte. Eſ
ta differencia notiſſima es a los que alguna co
ſa ſaben. Puede vn muſico de buen entendimiē
to, fauorecido de arte inuentar coſas que no
han ſido inuentadas: o ſi las han dicho, el no
las ha viſto: o ſi las ha viſto, dezirlas por nue
uo modo: lo qual ſera allende de el arte. Tie
nen los tales licencia para ello: porque el ar-
te de buenos juyzios ſalio, y de buenos eſta a
prouada. Aſſi que, los muſicos tienen licēcia
de augmētar el arte: pero ninguno (ſino fuere
atreuido) puede contra arte approuada inuen
tar: porque eſto ſeria deſtruyr, y no edificar.
Quanto el doctiſſimo Antonio de lebrixa a
ugmento el arte dela grāmatica, el latiniſſimo
Ludouico Viues la lengua latina, caſta, y
natural, el peritiſſimo y eſtudioſiſſimo Eraſ-
mo el modo de dezir: no eſta abſcōdido a los do
ctos. Ciertamente no podemos negar que en
nueſtros tiempos auemos viſto en todas las ar
tes coſas nueuas: las quales los antiguos no tu
uierō. No ay hombre que ſe acuerde auer viſ
to (por mucho que aya biuido) eſtar la Mu-
ſica tan ſubida de color de toda perfection: co
mo la vemos el dia de oy. Siempre los excelenti
ſſimos varones han pretendido augmentar el
arte diziendo coſas allende del: pero ninguno
contra arte approuada es razon que hable.
Quando en algun arte vuiere coſa que no cō
uiene: han la de cōfutar y deſtruyr con autho
ridades, razones, o demōſtraciones. Si ningu
na de eſtas coſas hazen: ſino, que con ſolo vſo
quieren deſtruyr, lo que los antiguos en Mu
ſica nos dexaron, no perſuaden los entendi-
mientos delos doctos cō ello. Con la meſma fa
cilidad que lo hazen ſin probacion: con ella ſe

puede menospreciar. Assi que, concedido queda los doctos poder augmentar las artes: pero no de zir cõtra ellas, que no seria vso: sino abuso. Nin guno piense yr esta conclusion contra lo que dize el sabio. Ninguna cosa nueua ay debaxo del cie lo, y menos contra lo de el philosopho, que tiene ser necessario infinitas vezes boluer vna mesma o pinion: y mucho menos contra lo de Terencio nin guna cosa se dize, que primero no fuesse dicha. Todas estas authoridades tienen sus exposicio nes que no contradizen alo determinado arriba. Vemos pues enla Musica, que poco a poco hã venido augmentando las consonancias: hasta en tanto, que ya dan segunda, y septima quasi de golpe, y otros grandes primores que hasta aho ra no se han hecho, y en el libro quinto tracta remos.

Contra algunos barbaros tañedores. Capi. xiiij.

Pareciome enesto porque ay necessidad argu ry cõtra los tañedores practicos: que hazẽ sin necessidad puntos intensos y sustẽtados. Veamos si hazer esto: es contra arte, o allende de arte. Tomo vn modo primero: el diatessaron de elqual es re, mi, fa, sol. Algunos tañedores (ahora sue ba este diatessaron desde Dsolre, ahora de alami re, o de sus octauas) suben por la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut, y por la que esta ẽ tre csolfaut y dlasolre. De tal manera suben este diatessaron, que primero hazen dos tonos y a la postre el semitono. A esta distancia llaman dia tessaron intenso. Si el que esto inuẽto lo quiso to mar de Boecio, el qual trata de interualos inten sos y remissos: no fue tal intento el de Boecio. Tracta este solenne doctor de consonancias intẽ sas y remissas: a otro proposito. Toda consonan cia que formays subiendo (puesta en sus mesmas cuerdas que se pone quando abaxays) le llama in tensa: y la que se forma abaxando (con la mesma condicion) le nombra remissa. Por tanto, en Boe cio no tienen fauor para los tales pũtos intẽsos. Por dezir re mi fa sol, que es diatessarõ natural, que trae el primero modo, dizen vt re mi fa, y ha zen lo de el sexto: los musicos lo juzguen. Si seha ze vn diatessarõ en quarto modo, que es mi fa sol la: quieren algunos subir por dos teclas negras, poniendo el semitono tambien a la postre: el qual hazen dela tercera specie. Tan vsada tienen esta tercera specie del diatessaron, que parece ser arti culo jurado de algunos tañedores de hazer todos los modos sextos: pues que le dan el diatessaron del sexto. Si lo hazen por remordimiento de cons ciencia, y quieren boluer a este modo por muchas partes: lo quele robarõ en vna! Esto digo, porque nunca se tañe complidamente sexto modo por su final. El modo que ahora tañen por sexto: es mis tura de octauo y sexto, segun adelante se vera. Por hazer algunos puntos intensos se corrompe la composicion delos modos, y esta composicio es de arte approuada: luego hazer los tales puntos es contra arte. Las consonancias y differencias de composicion de modos se ordenaron para que cada modo lleuase lo que es suyo. Tañendo los puntos intensos se quedan muchas teclas baldias y las differencias de diatessaron primera y segũda son superfluas. Ordenarõ los musicos, que vuie se tantas teclas blancas para los modos natura le, tañendo los puntos intensos no siruen las di chas teclas blancas para el fin que el arte de los sabios ordeno, pues que se quedan sin tañerse enel modo para que se pusieron. Ordenaron mas las tres differencias de el diatessaron para differen ciar los modos: quieren vsar de sola vna, y las o tras quedan baldias: luego contra arte son los ta les puntos intensos. Algunos a esto me han res pondido, que hazen los puntos intensos, porque les suena mejor que los remissos: y que estando a costumbrados alos hazer, lo contrario les dissona ria. Enla respuesta ruego a Dios, que nos enten damos. El habito largo que algunos tienen sin arte ha causado, que en sus palabras aya contra dicion. Si los puntos remissos no les suena bien: porque los hazen tantas vezes en bfabmi, y en E lami y en todas sus octauas sin necessidad, y con tra arte. Confiar vno tãto de su oydo: le parece a Boecio ser grande atreuimiento. Que de vn ta ñedor (mayormente principiante) tanto credito a su oydo, que toda la judicatura ponga enel: allẽ de de ser atreuimiento, es sin fundamento. Seme jantes son los tales tañedores al philosopho A ristoxemo, que cometia toda la judicatura delas proporciones musicales alos oydos: el qual justa mẽte de Pythagoras fue reprehendido. Delo ya dicho es author Boecio. Verdad es, que el prin cipio de este juyzio pertenece alos oydos: porque

sino vuiesse oydos, que juzgassen las consonãcias: no avria sciencia de bozes. Tienē pues los oydos el principio del juyzio enla musica: pero la perfection de el cognoscimiento y cumplimiento consiste en ciertas reglas: con las quales juzga la razō No mirays el error y engaño del oydo que en todos no es ygual, ni en vn hōbre esta siēpre de vna manera. Parte por naturaleza, parte por accidētes interiores y exteriores, parte por enfermedades o por edad de los hombres se muda. El que totalmente delos oydos se fiare: tenga entendido, que errara por ser tan mudables y varios. El oydo es alguazil que prende: y el entendimiento juez que juzga. Todas las artes, dize boecio, tienen vnos instrumentos: con los quales en parte labran confusamente, y en parte entera y perfectamente. De esta manera, el harmonia musical tiene dos partes para juzgar. Vna para juzgar en cōfuso las differencias delas bozes: y esta es los oydos. La otra para consyderar complida y enteramente el modo y medida: la qual es el entēdimiento. El que hallo las proporciones musicales: no supo atinadamente que eran (aunque las avia oydo) hasta que peso los martillos. Sabido quanto hierro tenia cada vno dellos: entendio las proporciones, que convenian a la Musica. Assi que, no se satisfizo hasta que la razon (conforme alas reglas delas proporciones) en ello entendio. Bien concede boecio alos musicos criados mucho tiempo con buena Musica, que den credito a sus oydos: pero no alos que no merecen nombre de musicos. Los cantantes que dan credito a sus oydos, y no sabē la sciencia musical: en mas tienen su oydo, que el entendimiento. En muchas cosas podiamos señalar el engaño delas potencias exteriores, y el acertar de la razon: pero por no salir dela presente materia, demos vn exemplo en Musica. Si tomays vna vihuela que tenga diez, o doze trastes, y la mirays de proposito: hallareys quasi doblada la distancia de el primero al segundo traste cōparandolo, ala distancia que ay desde el onzeno al dozeno traste. Pues la vista que en los primeros trastes viere mayor distancia, que en los vltimos: juzgara que donde ay mas distancia de Arithmetica, aura mayor de Musica. En este caso engañar se ha la vista. De vn traste a otro es vn semitono: y tan verdadero semitono es el que se forma enla pequeña distancia, que ay desde el nono al decimo traste: como el que se forma en la grande, que ay desde el primero al segundo. De creer es, que el curioso tañedor holgaria de saber la causa de este secreto. De boecio latēgo de sacar: y para dezirla manifestare otro primor. Dize boecio enel libro quarto, que quanto la medida de la cuerda assi enlongitud, como enel numero fuere mayor: tanto formara el punto mas baxo. Esto podeys experimētar en vn organo, y en dos vihuelas. Quanto mayor fuere vn caño: tanto mas profunda y baxa forma la boz. Es esto tan notorio, que no ay necessidad de hablar enello mas. Si tomays dos vihuelas vna grande y otra pequeña, y las encordays con yguales cuerdas en gordor, estando ygualmente las cuerdas estiradas: por ser las cuerdas dela vihuela menor mas cortas: formaran los puntos mas altos, que las cuerdas dela vihuela mayor. De adonde infiero la causa de subir la cuerda quando la van hollando. Quanto mas huellan vna cuerda, mas sube: porque hollandola, se haze mas corta. Pues hollando la cuerda se haze menor, hecha menor es mas alta: luego siendo mas alta en menor distancia formara el semitono, que lo formava quando era grande. Dezid que esto se juzgue con sola vista, sin que el entendimiento con las reglas dela Musica enello entienda: y vereys en que para. Assi que, el principiante que no supiere theorica, y con su oydo estuviere amancebado: grandes errores contra el arte cometera. Pero ay dolor, que poropprobrio tienen algunos ser theoricos. Cognosco a vn tañedor de vihuela, el qual para motejar a vn musico (que de veras era practico) de no musico: dezia ser theorico. Parecia a este tañedor, que bastava ser vno theorico: para no ser musico. En caso tā claro dada esta la sentencia. No es vno solo, el que en este caso esta engañado. Dizen los que no saben que cosa es theorica, que la practica y theorica son contrarias. Repugnancia, y no pequeña ay enlo que dizen: porque la buena practica de la theorica nasce. La practica que fuere contraria a la theorica: o la practica sera mala, y sin arte: o la que parece ser theorica, no lo es. No penseys que todos los que hablan de diapente, diatessaron, y de otros intervalos son theoricos. Solos aquellos seran theoricos que entendieren de rayz y fundamēto a boecio y a otros semejantes, y que por demonstraciones dieren aentēder, lo que ellos

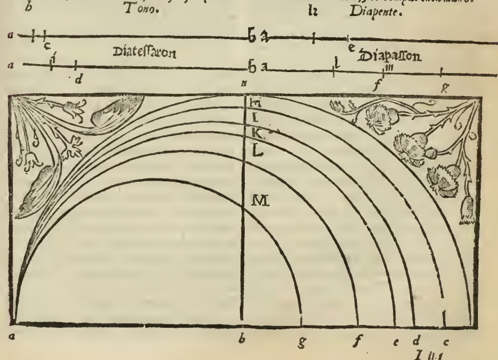
traenpor conclusiones. Destos musicos pocos a auemos visto. Si pensays, que basta auer leydo a Bizcargui y aotros barbaros para ser theoricos: es engaño. Guido compara el musico practico al pregonero, y el theorico al corregidor. Para que el pregonero haga bien su officio, no puede dezir mas, ni menos delo que mãda el corregidor: desta manera el musico practico se deue conformar con el theorico. Luego la buena theorica conforme es ala practica acertada. Sea la conclusion, que hazer puntos intensos y remissos, fuera de lo que determino enel capitulo quarenta y ocho de este quarto libro: es barbarismo en Musica.

Como el tono se puede diuidir por medio. Capi. xv.

Fabro enel libro segundo enla conclusiõ septima prueua, segun auemos visto el tono no poderse diuidir por medio. Enla conclusion veynte y tres del tercero tiene ninguna consonancia simple poderse diuidir por medio. Consonancia simple llama al diapason, y todas las que contiene debaxo de si. Es impossible por via de arithmetica hallar el medio de musica a estas consonancias simples: como hallaremos ala quinzena. Y se puede ver en la demonstracion siguiente.

a d c b

Es toda la cuerda desde la.a. hasta la.b: la qual diuidimos en quatro partes. Es la quinzena desde la.a. hasta la.c: el medio dela qual es octaua, y formase desde la.a. hasta la.d. La octaua es medio dela quinzena, y este hallamos por cõpas de arithmetica. Por ser esta consonãcia compuesta, se hallo el medio por arithmetica, y no se puede hallar enlas consonancias simples. Si este medio enlas consonancias simples por arithmetica no se puede hallar: darse ha por geometria. Y aunque esta materia parezca a los musicos ser sin prouecho: para solo el curioso y amigo del compas la quiero poner. Notese bien la figura siguiente cõ su declaracion: enla qual se dira cõcluydo lo que promete el presente capitulo, y hallareys el tono el diatessaron, el diapente, y el diapason diuiso por medio. Cada vna delas quatro lineas puestas sobre el medio circulo contiene vna consonancia, y por el medio circulo se saca verdaderamente la mitad en musica de todas las quatro sobredichas consonancias. Para entenderlo complidamente se deue leer con atencion, y el compas enla mano.



Las quatro consonancias sobredichas se sacaron por Arithmetica. El tono es proporcion sesquioctaua y con ella se saco enla linea primera. Tomad el tamaño desde la.a. hasta la.c. en esta linea y hallareys que toda la linea tiene nueue tamaños, y quedan ocho desde la.c. hasta la.b. El diatessaron es proporcion sesquitercia, y se saca de quatro a tres. Tomad enel compas desde la .a. hasta la.d. dela linea segunda, y hallareys que toda la linea tiene quatro tamaños, y desde la.d. ala.b. quedan tres. Enla linea tercera esta el diapente. Esta consonancia es proporcion sesquialtera, de tres a dos. Tomad enel compas desde la a. hasta la.e. desta linea, y terna toda la linea tres tamaños, y desde la.e. hasta la.b. quedā dos. Enla quarta linea esta el diapason y la quinzena. El diapason es proporcion dupla, de dos a vno. Tomad en el compas desde la.a. hasta la .f. y vereys que toda la linea tiene dos tamaños, y dela .f. ala.b. vno. La quinzena es quadrupla proporcion, de quatro a vno. Tomad enel compas desde la.g. hasta la.b, y terna toda esta linea quatro tamaños, y quedara vno desde la.g. ala b. Veys estas cinco consonancias sacadas por arithmetica: pues el medio delas quatro primeras no se puede hallar, sino por Geometria. El medio enel tono tiene la.h. el medio del diatessaron esta enla.i, el medio del diapente esta enla.ꝭ, y el medio del diapasson en la.l. Para tomar estos medios: hazed lo siguiente. Sacadas vuestras consonancias simples, tomad el tamaño de la linea donde se hazen, que es desde la.a. hasta la b. y con este compas hazed vn medio circulo: al qual hechareys vn medio diametro, desde el punto del cōpas hasta el medio dela circunferencia que es desde la b, hasta la.n, y hazed vn diametro, ala parte inferior del medio circulo. La mitad deste medio diametro (que es desde la, a, hasta la.b) es ygual a qualquiera delas lineas donde se sacaron las consonancias sobredichas, y assi tienen todas en los extremos, a, y, b. Para sacar la mitad del tono: tomad enel compas el tamaño desde la, b, hasta la c, ēla linea primera, y sera ygual ala, b, y, c, puestas enla parte inferior del diametro a la mano derecha dela figura. Tomad en el compas desde la b, hasta la d, enla segunda linea, y sera ygual desde la, b, hasta la, d, en el diametro del medio circulo. Enla tercera linea tomad el compas desde la, b, hasta la e, y sera ygual a la, b, y, e, del diametro. Enla quarta linea tomad el compas desde la, b, hasta la, f, y sera ygual a la b, y, f, del diametro. Y hecho lo sobredicho en las quatro lineas, hazed quatro medios circulos, el vno desde la, a, del diametro hasta la, c, el segundo desde la, a, hasta la d, el tercero desde la, a, hasta la, e, el quarto desde la, a, hasta la, f. Tomad el compas y poneldo enla b, y subid porla linea perpendicular, o medio diametro, y allegad hasta la h, que es donde hirio el medio circulo dela, a, y de la, c, y aquel compas puesto enla, b, dela linea primera alcançara ala, h, y alli sera el medio del tono. Tomad otra vez el compas porla dicha linea perpendicular, y allegad hasta la, i, que es dōde hiere el medio circulo dela, a, y de la, d, y ponen do este compas enla, b, dela segunda linea del diatessaron, alcançara ala.i. la qual sera el medio del diatessaron. Bolued a tomar enel compas des de la, b, de la linea perpendicular, hasta la, ꝭ, y y es donde hiere el medio circulo dela, a, y dela, e y poned este compas enla.b. de la linea del diapēte, y alcançara ala ꝭ: la qual es el medio del diapente. Tomad la quarta vez por la dicha linea perpendicular, la distācia que ay desde la.b. hasta la.l, que es donde hirio el medio circulo de la a, y dela, f, enla dicha linea: y poned el cōpas en la, b, enla quarta linea, del diapasson, y alcançara ala.l: la qual es el medio del diapassō. Este es el verdadero medio delas quatro consonancias simples, sacado por Geometria. Notad, que este medio sacado por Geometria: es medio de Musica. Comparando la.a. y la.b. dela primera linea con la.c. y .b. dela mesma linea: es tono. De esta manera comparandola.a. y b, de la sobredicha linea, a la, b, y h: es verdaderamente el medio de el tono. Esta mesma comparacion aueys de hazer en todas las lineas para los medios de las otras consonancias. Notad, que el medio de todas estas consonācias esta mas desuiado dela, a, que de la otra letra que es extremo dela tal consonancia: porque como va acortando la cuerda: se abreuia la distancia. Pues tanta distancia ay desde la.a hasta la.i. dela segunda linea: quanta desde la.i. a la.d. Dezid, que los que no saben la cuenta del diapasson del monachordio, ni la del organo, sino por sus tablillas: que juzguen estos medios. Para mayor euidencia desta demonstracion saque-

mos enla linea quarta con las proporciones de arithmetica vna quinzena. Ya sabemos la quinzena ser quadrupla proporcion, y el medio della es la octaua. Viendo, que el medio desta proporcion quadrupla sacado por Arithmetica viene puntualmente con el medio sacado por geometria: entenderemos el modo de sacar el medio enlas consonancias simples por geometria, ser cierto. Diuidis toda la linea en quatro tamaños, y en el vno poneys la.g. Comparando toda la linea que tiene quatro tamaños: ala vna parte que es desde la,g, hasta la,b, es quadrupla proporcion, y el medio della viene en la.f, y es la octaua. Pues tomad en el compas desde la .g. ala,b. dela dicha linea, y poned el compas enla,b, del diametro: y allegara a la g. Hazed vn medio circulo desde la,a, hasta la.g. Tomareys el compas desde la,b, hasta la m. dela linea perpendicular, que es donde hiere el medio circulo dela,a, y dela,g, enla dicha linea. Poned este compas enla,b, dela quarta linea, y alcançara ala.m: la qual,m, es medio dela quinzena, que es la señal de la dupla proporcion, y fue la letra,f. Notad, que las letras que señalan el medio delas sobredichas consonancias puse sobre las dichas lineas, y las que señalan las consonancias a la parte inferior.

Del origẽ del monachordio. Capitulo.xvj.

EN el segundo presupuesto dixe dela breuedad del instrumento delos antiguos: y del cumplimiento y perfection del nuestro. Antes que estas dos cosas tractemos: es bien declarar vna dubda y no pequeña que del nombre del monachordio se me offrece. Que tiene que ver esta palabra monachordio, con el instrumento por ella significado: pues que no le cõuiene. Los nombres, dize el philosopho, han de ser impuestos conforme a las propriedades delas cosas. Esta dictiõ monachordio algunos quieren que se componga de monos palabra griega, que significa solo: y de cordium, que es cuerda: lo qual todo juncto dize ser instrumento de vna cuerda. Enesta composicion se auia de screuir monochordio. Assi lo lee Boecio y Stapulense, y Calepino dize auerse de screuir enesta forma trayendo a cornucopia por author. Otros dizen componerse de monas que significa vno. En esta vltima composicion lo vsamos nosotros: pues le llamamos monachordio. Qualquiera destas cõposiciones que tenga: queda la duda en su fuerça. Porque significa ser instrumento de vna cuerda: lo qual no es assi, sino que tiene muchas. Respõde Cornucopia, que se llama monachordio, no porque tẽga sola vna cuerda: sino, que todas las cuerdas ternian vn sonido, si no fuessen texidas cõ algunos paños. A mi ver no suelta la difficultad: porque este nombre monachordio en su significacion ninguna cosa tiene que hazer con sonido. Es esto torcer el sentido, y significacion total del vocablo. Y lo que dize tener todas las cuerdas vn sonido, si no fueran texidas con los paños no es cosa tan aueriguada, que delo contrario no aya experiencia. Otros instrumentos ay de teclas y teniendo muchas cuerdas, y careciendo delos dichos paños: cada cuerda forma su boz. Y visto auemos monachordio pequeño estrangero, que solamente tiene las cuerdas delas contras empañadas: y las otras cuerdas sin paños, y no tienen vn sonido. Dizen algunos, que los paños pusierõ para que el sonido dela cuerda no boluiesse atras. Experiencia tenemos delo contrario. Que antes que pusiessen los paños en vn monachordio, siendo herido con los toques: yua el sonido a la mano derecha, y no boluia a tras. Lo que aueriguadamente en esta materia se (por testigos dignos de fe en Musica, y por experiencia) es, que quando el monachordio se inuento: sola vna cuerda tenia, y en esta se formaua vn diapasson. Andando el tiẽpo hizieron los musicos, que tuuiesse vna quinzena. Testigos desto vltimo son Boecio en el libro quarto y capitulo quarto y Stapulense en el libro quarto conclusion primera: los quales en la formacion de este instrumẽto de vna cuerda ponen la dicha quinzena. Nichomacho doctor antiguo y celeberrimo en Musica siente (segun dize Boecio enel libro primero capitulo veynte) que el monachordio de quatro cuerdas duro hasta el tiempo de Orpheo Thrayco. De este instrumento de quatro cuerdas Mercurio fue inuentor. De forma, que antes de Mercurio solo el monachordio de vna cuerda se vso: porque lo inuẽto Tubal nieto de Noe mucho tiẽpo antes del diluuio: de el qual instrumento se tomo el nombre que ahora tenemos. No podeys fingir, que Mercurio aya inuentado este instrumento:

porque fue gentil, y grandes tiempos antes de la gentilidad y de el diluuio (segun da testimonio la sacra scriptura) se hallo este instrumento. Y si me dezis, que el monachordio de vna cuerda fue inuentado por Pythagoras, y que Aristotiles de ello es author enlos problemas: respõdere, que Tubal hallo este instrumento de vna cuerda, que tenia sola vna octaua. Lo que Pythagoras hizo: fue poner este monachordio en vna quinzena. Pues bien dize el phylosopho, que este instrumento de vna quinzena fue inuentado de Pythagoras. El yllustre musico Guido enel principio de su dotrinal pone la difinicion de el monachordio diziẽdo. El monachordio es vn palo luengo, quadrado, de dentro concauo sobre el qual esta vna cuerda secreta estendida: con el sonido dela qual cuerda apprehendemos la variedad delas bozes. Cosa clara es esta alos que saben hazer el monachordio de vna cuerda, que la sobredicha diffinicion habla de este instrumento. El summo pontifice dize. Assi el monachordio es dicho de vna cuerda como tetrachordio de quatro, y dedachordio de diez. Pues ninguno ponga en dubda si vuo instrumẽto de vna cuerda: el qual se llamasse monachordio. Tengo, que se vsa toda via el dicho instrumento entre estrangeros: porque Andrea Ornito parche moderno enel libro primero capitulo octauo, lo pone con todo el gamaut. Assi que, hasta el tiempo de Mercurio no tuuo este instrumẽto mas de vna cuerda, y contiene vna octaua. Pythagoras le puso vna quinzena, y ahora tiene veynte puntos. Pues teniendo este monachordio quatro cuerdas: fue llamado tetrachordio. La quinta cuerda en este instrumento fue añadida por Chorebo hijo de Athis, que despues fue Rey delos lidos y llamose pentachordio. La sexta cuerda augmẽto Hyagnis: llamose exachordio. Terpandro lesbio puso la septima: y dixose Heptachordio. Estas siepte cuerdas son cõparadas alos siepte planetas. Samio Lychaon le puso la octaua cuerda y fue llamado Octochordio. Proprastio perioto le puso la nona, y llamose Enneachordio. Estia co Calophonio le puso la decima: y llamose Decachordio. Timotheo Milesio augmento la vndecima: y dize se Endecachordio. Con estas onze cuerdas se hizieron tres tetrachordios. Digo ser tres tetrachordios: porque la quarta cuerda se cõtaua dos vezes. Despues de esto, dize Boecio enel lugar ya dicho, que ala parte inferior de estos tres diatessarones pusieron vna cuerda: y a la parte superior tres. Assi que enel tiempo del dicho Boecio ya tenia este instrumento quinze cuerdas. vnas cuerdas formauan tono: y otras semitono. Stapulense tiene enla conclusiõ quarta del libro quarto, que aesta quinzena augmento sanct Gregorio vna cuerda ala parte inferior: la qual correspõde a gamaut. Siempre hã procurado de augmentar las cuerdas en este instrumẽto hasta el tiẽpo presente: enel qual tiene quarenta y dos cuerdas, y puede tener mas. Segũ que ahora tiene cuerdas: se auia de llamar Polichordio, que quiere dezir instrumento de muchas cuerdas: y ha se quedado con el nombre primero de monachordio. Si de ygnorancia no procede esto: sera por reuerencia del instrumento primero, que se llamo por este nõbre de monachordio. O segun mi sentencia se puede dezir, que antiguamente aunque el monachordio tenia muchas cuerdas: eran puestas en cuenta de vna cuerda (como ahora se puede hazer, y enel organo se haze) y por tãto teniendo muchas cuerdas se llamo monachordio. Digo el organo ser monachordio de vna cuerda: porque el diapasõn del es sacado por sola vna cuenta, y el de el monachordio que ahora se vsa por muchas: porque cada vez que comiença cuerda, se allega el traço de la tecla primera al traço dela vltima tecla de la cuerda superior: quanto suffre la gordura dela tecla, y por esto es instrumento de muchas cuerdas: lo qual es hecho por recoger el juego del monachordio.

Dela perfectiõ del monachordio. Capitulo .xvij.

Aunque este instrumento del todo no es perfecto: no carece de algunas perfectiones. Vna y no la menor es, que (segũ dize Berno cluniacense) enseña rectamente. La causa potissima porque se inuento este instrumento: es para ser juez delas bozes musicales, y de todos los interualos. Mayormẽte el monachordio de vna cuerda, que cõtiene todo el gamaut tiene esta perfection. El que quisiere saber ciertamẽte formar todas las cõsonãcias: deprẽda las por el monachordio. Dize se este instrumento maestro rudo: que sin saber hablar, haze doctos discipulos. Enseña alos otros lo que el no sabe. No sabe mẽtir y ciertamẽte ẽseña.

Para saber si vna Musica esta verdadera: el monachordio lo dize ciertamente. Lo que los cantãtes por tener las bozes buenas, entonadas y cierto el oydo (que no consiente hazer dissonancia) no entienden, y cantan lo que no esta puntado: el monachordio saca en limpio, y declara la verdad. No ay cosa, con que a vn cantor porfiado cerreys la boca, sino con el monachordio hecho por cuenta cierta: porque enel hallareys la verdad. La causa porque antiguamẽte auia tan ciertos cantores, era porque deprendian por el monachordio. Los antiguos no tenian letras, signos deduciones, bozes ni claves: solamente tenian puestos nombres a las quinze cuerdas. Deforma, que como ahora deprienden canto llano, de organo, y contrapunto sobre el libro: assi en aquel tiempo sobre el monachordio. Por esta razon quedauan los cantores tan ciertos enla entonacion delos interualos. Mucho se auiande affectar los cantantes, y aun los cantores a este instrumento. Y si alguna falsedad tiene la boz, o ellos enla composicion, y enel oydo: serian alũbrados. Y los que son sabios: gozarian cõ mayor claridad y experiencia de sus primores, atreuimiẽtos doctos, y de la Musica que tienen buena. Si el cantante deprendiesse a formar el tono, y en ello quedasse muy cierto: no darian despues las caydas que se dan en los choros cantando las alabãças diuinas. Deprended pues poco a poco a formar los interualos, que la medida de todos ellos os quede enel oydo: que despues facil cosa es de cantar. La principal parte de salir los discipulos sabios es tener modo el maestro en doctrinar: y assi hallareys hombres muy sabios, y no han sacado vn discipulo que sepa: y algunos sin ser muy sabios por tener modo se hã señalado en sacar discipulos muy doctos.

Comparacion entre los modos antiguos y modernos Capitulo .xviij.

Los tonos que cantamos se llaman (segun tracta Boecio en el libro quarto) modos, tropos, o constituciones. Franchino tiene la mesma sentencia. Grandes variaciones han tenido los modos. Pues mirando la diuersidad de los tonos, o modos que entre los antiguos y modernos sea tenido: pareciome ser cosa, que adornaria mi libro, si enel fuesse declarada. Para dar los antiguos cõtentamiento al oydo: inuẽtaron los modos diuersos enla musica. Pythagoras puso siepte differencias de modos: al qual todos los antiguos siguieron. Para que tractemos delos modos con mayor claridad: pongamos les nombres numerales. Digan se primero, segundo, y assi delos otros hasta el septimo. Cada vno de estos siepte modos fenecia en su cuerda. Todas las cuerdas que los antiguos tenian eran quinze: las quales correspondiã desde Are hasta alamire. Pues que estas quinze cuerdas correspondian desde Are a su quinzena: tractemos de ellas por los signos dela mano, y entenderemos complida y facilmente los dichos siepte modos antiguos. El primero modo fenecia enla primera cuerda, que ahora es Are: el segundo en la segunda, que es ♮mi: el tercero enla tercera, que es Cfaut: el quarto enla quarta, que es Dsolre: el quinto enla quinta cuerda, que es Elami: el sexto en la sexta: que es Ffaut: el septimo en la septima cuerda, que es Gsolreut. Cada vno de estos siepte modos tenia, segun dize Boecio, vn diapasson: que desde su cuerda final subia ocho pũtos. Deforma, que el septimo modo començãdo en Gsolreut graue: subia hasta gsolreut agudo. Eran todos siepte modos differentes en el diapasson, fenecimiento, y clausulas. Quanto vn modo era differente y distaua de otro enlas bozes graues: tanto estauan distantes enlas agudas. Delo dicho son testigos Boecio y Stapulense. Los musicos ãtiguos ymitando a Pythagoras no pusieron mas de estos siete modos ẽlas dichas cuerdas differẽtes porque las otras cuerdas que a estos seguiã, eran a ellas semejantes. Dela manera que ahora enla mano cãtãdo desde Are solos siepte signos hallariamos differentes enestе caso: assi tenian los antiguos enlas cuerdas. Assi que, comẽçauã a fenecer en Are: y se concluyan en Gsolreut. El octauo modo antiguo augmento Ptholomeo, y fenecia enla cuerda octaua. Y aunque este modo no difiria de su primero mas de enel final: dize Boecio no ser inconuiniente ser puesto: porque se puedan tañer todas las quinze cuerdas, que fenecien do enla octaua cuerda subiera hasta la vltima. Despues de Boecio parecio alos musicos no bastar sola la letra final, para la differẽcia essẽcial delos tonos: y dixerõ (segun tiene margarita) que

no auia sino quatro modos, o tonos. El primero que fenecia en A re enel diapasson era semejante al octauo que fenecia en alamire, y el que acabaua en Dsolre era quasi semejante alos dos sobredichos. Pues todos estos tres contaron por vn modo: al qual llamaron Protho. El segundo que fenecia en bmi es quasi semejante al quinto que venia a Elami. Estos dos contaron por otro: al qual llamaron Deutero. El sexto que fenecia en Ffautera solo, y tenido por tercero: este fue llamado Trito. El tercero que fenecia en Cfaut, y el septimo en Gsolreut fueron reputados por quarto modo: y llamose Tetarto. Estos quatro nombres son griegos, y numerales. Protho quiere dezir primero, Deutero segundo, Trito tercero, Tetarto quarto. Tengo gran sospecha por vnas palabras que dize Stapulense, que esto fue hecho despues de sanct Gregorio. Viendo los musicos modernos estos quatro modos fenecer en quatro letras finales conuiene a saber el primero en Dsolre, el segundo en Elami, el tercero en Ffaut, el quarto en Gsolreut, y que cada vno de estos modos vna vez subia mas que abaxaua, y otra abaxaua mas que subia: diuidieron a cada vno dellos en dos modos, y al que subia mas llamaron maestro, y al que abaxaua discipulo. De forma, que pusieron los ocho modos, que ahora tenemos.

Que nombre ternan estas differentes composiciones Capitulo .xix.

ALgunos cantores ponen en dubda si se pueden llamar los modos quatro maestros: y los quatro discipulos. Parece ser dicho esto sin authoridad: y por tanto les ponen otros nombres. Vnos llaman alos que dezimos maestros constitucion intensa: y a los otros remissa. Verdad es que los modos son llamados de graues doctores constituciones: pero llamarse vnos remissos y otros intensos, parece me no poderse prouar. Bien se, que Boecio enel libro tercero capitulo nono, llamo vnas consonancias remissas, y otras intensas: pero esto no se puede aplicar alos modos. Si cantamos vn diatessaron subiendo segun fue dicho enel capitulo quatorze: llamase consonancia intensa, y si abaxando: remissa. Si el tono segundo truxesse siempre el diapente, y el diatessaron hazia baxo: bien se pudiera llamar constitucion remissa. Pero vnas vezes sube, y otras abaxa: luego no se puede dezir mas remissa, que intensa. Otros cantores ay, que les llaman composiciones. A los maestros dizen composiciones superiores, y a los discipulos composiciones inferiores: y affirman que no se pueden llamar tonos. Dan por causa, que el tono se compone de dos bozes, y las composiciones de ocho. Dos deffectos tiene este nueuo parecer. El primero llamar con nombre general a lo particular. Esta palabra composicion conuiene a todo lo criado, mayormente alo compuesto de materia y forma. El hombre, cauallo, y leon y los otros animales tienen sus composiciones. Pues como quieren lo que es comun a todo lo criado: atribuyr a solos los modos? Y si me dezis que se pueden llamar composiciones de modos: digo ser incongruo modo de hablar. Porque la composicion del hombre no es hombre, y assi todos los otros animales. Luego las composiciones delos modos no son los modos. Lo segundo, pone vn error. Dize, que el tono no se compone de dos bozes. Presupone, que no ay nombre que pueda significar mas de vna cosa. Bien puede vn nombre por diuersas consideraciones significar diuersas cosas: como lo significa esta palabra tono, y lo veremos enel capitulo primero del libro quinto. Todas estas son nouedades, y sin prouecho y fundamento. Siempre oy dezir, que vnos modos son maestros: y otros discipulos. Lo mesmo veo scripto enlos authores modernos. Los que vuieren leydo authores graues en musica: hallaran, que al modo primero, tercero, quinto, y septimo llaman autenticos. Autentico en griego quiere dezir cosa que tiene authoridad. No ay quien deua tener tanta authoridad: como el maestro. Luego el modo que es autentico: methaphoricamente hablando diga se maestro. Y porque ninguno puede ser maestro sin discipulo (porque son correlatiuos, que se corresponde el vno al otro) ternan los tales modos autenticos sus discipulos.

Conclusion destos modos. Capitulo .xx.

LA manera de proceder delos modos modernos, en parte conuiene con las sobredichas, y en parte son differentes. Conuienen en la primera con los diapassones: y differen en los finales.

El modo que fenecia enla cuerda primera: traya su diapaßon, que tiene el segundo modo: pero el otro fenecia en Are, y este en Dsolre. De esta manera vã todos los modos antiguos y modernos semejantes enel diapaßon: y differentes enlos finales. Tambien nuestros modos cõuienen con la segunda manera enlos finales: y differen en los diapaßones, y enel numero de los modos. Cada vno de estos modos, dizen los modernos cantores, se compone de dos consonancias principales, conuiene a saber diapente y diatessaron: las quales son partes essenciales de los modos. Para que el diapente sea parte essencial de el modo, no basta tener cinco puntos: si no que contenga tres tonos y vn semitono menor. Semejantemente digo de el diateßaron, que ha de tener dos tonos y vn semitono menor para ser parte de los modos: y no basta traer quatro puntos. De estas dos consonancias enla Musica muy celebradas es constituydo vn diapasson: assi como vn cuerpo de harmonia, formado de el ayuntamiento de estas dos consonancias. Para que la octaua enla composicion delos modos sea cuerpo perfecto, y produzido, o constituydo delas dos sobredichas consonancias: cõuiene tener cinco tonos y dos semitonos menores. Estas son las consonancias de que se cõponen todos los modos. Dezir cada vno delos modos se compone de vn diapente y de vn diateßaron, aũque es cõmunissimo lenguaje: no me satisfaze, y me parece ser incongruo. Para hablar enesta materia castamente diremos cada vno delos modos componerse de vn diapaßon, y no de vn diapẽte y diatessarõ. La causa desto es, que el diapasson es consonancia simple, y si dezimos el modo se compone de vn diapente y de vn diateßaron: confeßamos el diapasson ser compuesto del dicho diapente y del diateßaron y hablando propriamente no es aßi. Proprimente hablando, y de composicion immediata los modos se componen del diapasson: pero impropriamente, y de composicion remota se componen del diapente y del diatessaron.

De la differencia specifica de los modos. Capi. xxj.

Puede el cantor y tañedor de buen entẽdimiento dudãdo dezir. Si todos los tonos, o modos se componen de vn diapaßon, o de vn diapente, y de vn diateßaron, y todos los diapentes traẽ tres tonos y vn semitono, y todos los diateßarones tienen dos tonos y vn semitono, y todos los diapassones cinco tonos y dos semitonos: en que differe vn modo de otro? Las partes de que se componen los modos son vnas: luego todos ellos seran vno. Todas las cosas que se componen de cuerpo y anima racional: son hombres. No differen entre si: los que tienen vna mesma composiciõ. Pues como ay primero, segundo, y todos los otros modos hasta el octauo? No tengan en poco la difficultad. Es verdad, que quando no la sabia: diera mucho a quien mela dixera. De authores graues es menester para la declaracion della pedir fauor. Boecio enel quarto libro de su musica capitulo treze pone con que respõder ala presente questiõ: aunque Stapulense eneste caso hablo enla cõclusion nona del libro quarto sobre mas pẽsado. Dizen pues, que ay quatro maneras, species, o differencias de diapente, tres de diateßarõ, y siepte de diapaßõ. Enel orden de contar todas estas differencias differen los authores, que a la que vno llama primera, otro nombra segunda: pero en los nombres guardare el orden que tenemos enlos modos. Digo, que como la specie del diapente, o diateßarõ siruiere al modo: assi le pornemos nõbre. La primera specie de diapente contiene vn tono, y vn semitono, y dos tonos. Esta se halla enla mano desde el re hasta la. Tiene la segunda manera vn semitono, y tres tonos. Esta se halla del mi de Elami al mi de bfa♮mi: y en otras partes. La tercera differencia contiene tres tonos, y despues el semitono. Esta se forma diziendo fa. sol. re. mi. fa desde Ffaut hasta csolfaut, y en otros signos. La quarta specie de diapente consiste de dos tonos, vn semitono, y vn tono. Esta se forma vt, re mi, fa, sol. Verdad es, que todos estos quatro diapententes tienen tres tonos y vn semitono: pero tanto differe el vno del otro, como vn hombre de vn cauallo. La differencia specifica, que constituye specie, o manera distinta de diapente, que aya primera, segunda, tercera, y quarta differencia: es, por el lugar en que el diapente trae el semitono. Dezimos el hombre no ser cauallo, ambos differẽ: porque el hombre es racional, y el cauallo irracional. Asi la primera especie de diapente no es segunda, ni la segunda tercera, y finalmente vna no es otra: por el lugar en que trae el semitono.

Segun enel grado, o lugar que el diapente trae el semitono: assi es constituyda specie, o manera differente del dicho diapente. Toda quinta que (teniendo tres tonos y vn semitono) tuuiere enel segũdo grado el semitono: sera dela primera specie. Dezimos re.mi.fa.sol.la. Re mi es tono, y es el grado primero: mi fa semitono, y es el segũdo grado: fa sol tono, y es el grado tercero: sol la tono, y es quarto grado. Mirad, que encinco bozes, dize Boecio en el libro quarto capitulo treze, ay quatro grados: porque siempre ay vna consonancia menos que bozes. Trae pues este diapente enel segũdo grado el semitono: es dela primera specie. Toda quinta que (teniendo tres tonos y vn semitono) trae enel grado primero el semitono: sera de la segunda specie. Dezimos mi.fa.sol.re.mi. Este diapẽte enel grado primero formo el semitono. Mi fa dezimos semitono, fa sol tono, con todos los demas que son tonos. El diapente tercero trae enel quarto grado el semitono: assi como fa, sol, re, mi, fa. Si este diapente miran: veran que primero formo tres tonos, y enel vltimo grado el semitono. La quarta specie de diapente trae enel tercero grado el semitono. Si dixessemos vt, re, mi, fa sol. En esta consonancia primero formamos dos tonos, vt re, y re mi: y luego enel grado tercero dezimos mi fa, que es el semitono. En toda la ãchura dela Musica no puede auer mas de estas quatro species de diapente: porque differenciando se esta consonancia por el lugar en que viene el semitono, y los lugares, o grados en el diapente no son mas de quatro: luego no pueden ser los diapẽtes mas de quatro. Ay mas tres differencias de diatessaron. La primera forma vn tono, semitono y otro tono: de re a sol. La segunda specie forma vn semitono, y despues dos tonos, de mi basta la. La tercera specie cõtiene dos tonos y ala postre el semitono, de vt basta el fa. Pues si el diatessaron trae el semitono en el segundo grado, sera de la primera specie: si enel primero, de la segunda specie: y si lo trae enel lugar tercero, sera dela tercera. Discurrid por los tres diatessarones ya dichos: y vereys la regla exemplificada. Tambien digo, que solos tres diatessarones differentes en la specie puede auer: porque solos tres grados tiene esta consonancia. Dela manera que estas dos consonancias entre si differeu, o vna de otra semejante enlas bozes es differente por el lugar en que viene el semitono: assi es enel diapasõ. El diapasson es consonancia de ocho bozes, si contienẽ cinco tonos y dos semitonos menores, y tiene siepte grados: luego siepte diapassones ay vno de otro differente. Las dos consonancias del diapente y diatessaron como no tenian sino vn semitono: sola vna differencia contenian. El diapasson por tener dos semitonos: terna dos lugares, o grados, que le hagan ser differente. La primera specie tiene vn tono, vn semitono, tres tonos, vn semitono, y vn tono. La segunda specie consta de vn tono, de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y de dos tonos. La tercera contiene vn semitono, tres tonos, vn semitono, y dos tonos. La quarta de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y tres tonos. La quinta specie se causa de tres tonos, de vn semitono, de dos tonos, y de vn semitono. La sexta consiste de dos tonos, de vn semitono, de tres tonos, y de vn semitono. La septima specie consta de dos tonos, de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y de vn tono. La primera specie se forma desde Dsolre basta dlasolre, la segunda desde Are basta alamire, la tercera desde Elami graue basta elami agudo, la quarta desde ♮mi al mi de bfa♮mi, la quĩta desde Ffaut graue basta ffaut agudo, la sexta desde Cfaut a csolfaut, y la septima especie desde Gsolreut graue basta g sol reut agudo. La primera specie de diapasson tiene los semitonos en el segundo y sexto grado: la segunda enel segundo y quinto: la tercera en el primero y quinto: y la quarta enel primero y quarto. Contiene la quinta especie del diapason los semitonos enel quarto y septimo lugar: la sexta specie enel tercero y septimo: y la septima en el tercero y sexto. Todas las differencias destas tres cõsonancias es cosa antigua: si algo ay nueuo es el modo. La cosa que mas claridad en musica me ha dado: es la presente. Visto que las consonancias de que se componen los modos son entre si differentes: facil cosa sera aueriguar la differencia de los dichos modos. Aunque cada vno delos modos se componga de vn diapente y de vn diatessarõ, y todos los diapentes traygan tres tonos y vn semitono, y todos los diatessarones dos tonos y vn semitono: porque entre los diapentes ay differencia y tambien la ay entre los diatessarones: los modos entre si differen specificamente. Entre el modo primero y el quarto ay distancia infinita:

que el primero no puede ser quarto quedando primero. Entre los doctores que excelentemente trataron esta materia: fueron Franchino y Henrrico Glareano en supractica. Por no entender todos esta materia, y la del genero semichromatico: dizen algunos grandes yerros. Los que dizen auer quatro differencias de tono, y vna de tritono, y otros grandes errores que enel libro sexto hallareys confutados: la causa es no entender esta materia. Si la proporcion sesquioctaua, que es el tono no tiene semitono: luego no tiene lugar donde trayga el semitono, para que vn tono haga differir de otro especificamente. Luego vt re, y re mi, y fa sol, y sol la no son especies distintas. Lo mesmo digo del tritono. La declaracion delos errores causados por no auer entendido este nueuo genero: enel libro ya alegado se pueden ver. Quería, que la causa de esta differencia de los diapẽtes, diatessarones, y diapassones se notasse: porque en pocos libros la hallaran tan clara. En este he tractado de ocho modos, cõmunes, y differentes: en el capitulo quarenta veremos si pueden ser mas de ocho modos.

Dela composiciõ delos modos en particular. Ca. xxij.

TEniendo la doctrina de el philosopho, que manda tractar vna materia començãdo delas cosas vniuersales, y generales: y despues de las particulares. Ya que en los capitulos superiores tracte delos modos en general: cõuiene hablar ahora de ellos en particular. Veremos cada vno delos ocho modos que vsamos: de que specie de diapente, de diatessaron, y de diapasson se compone. El primero y el segundo se componen dela primera specie de diapente, que dize, re, mi, fa, sol, la: y dela primera de diatessaron, que es, re, mi, fa, sol. El tercero y quarto se componen dela segunda especie de diapente, que dize, mi, fa, sol, re, mi: y de la segunda de diatessaron, que es, mi fa. sol. la. El quinto y sexto se componen dela tercera specie de diapente, que dize fa, sol, re, mi, fa: y dela tercera de diatessarõ, que es vt, re, mi, fa. El septimo y octauo se componen dela quarta specie de diapente, que dize vt, re, mi, fa, sol: y dela primera de diatessaron, que es re. mi. fa. sol. Aunque los maestros y discipulos se compongan de vnos mesmos diapentes y diatessarones: porque el maestro trae el diatessaron arriba del diapente, y el discipulo abaxo dela letra final, y juncto el diapente con el diatessaron se haze vn diapasson, y cada vno delos siete diapassones es differente de otro: differen los modos (aunque sean maestro y discipulo) vnos de otros. El modo primero se compone dela primera specie de diapasson, y el segundo de la segunda, y de esta forma proceden hasta el septimo que se compone de la septima specie. El modo octauo se compone de la primera specie de diapasson: dela que se compuso el modo primero. El modo octauo differe del primero en algunas clausulas, y en el final. Enel monachordio que pinte, entre las teclas negras y las letras del gamaut a re hallareys estos ocho diapassones. Mirando las quatro letras finales: en cada vna de ellas comiença vn diapassõ. En Dsolre hallareys el diapasson dela primera specie entera y complidamente, que allega con todas sus bozes hasta dlasolre. La tercera specie hallareys desde Elami graue hasta elami agudo. El dela quinta specie vereys desde Ffaut graue hasta ffaut agudo. El diapassõ dela septima specie es desde gsolreut hasta su octaua. Estos diapassones siruen para los quatro modos maestros: y assi hallareys al principio de cada vno de ellos vn numero de guarismo, que declara el diapasson de que tono, o modo es. La vnidad dize el diapasson que a ella sigue ser del modo primero, el numero ternario señala el diapasson del modo tercero. Esto mesmo digo del numero quinto, y septimo: que significã los diapassones del quinto y septimo modos. Enfrente de cada vno de los sobredichos numeros hallareys otros: los quales significan los diapassones de los discipulos. Enfrente dela vnidad esta el numero binario enfrẽte del tres esta el quatro: y enfrẽte del cinco vereys al seys, y enfrente del siepte se puso el numero octauo. Cada vno destos numeros esta situado en el proprio signo, que comiença el diapasson del discipulo. Donde se cumple el diapente de los diapassones de los maestros ay dos bozes: las quales se doblarõ para hazer diuisiõ entre el diapente y diatessaron junctos en vn diapasson, y para que contando el diapasson del discipulo: entiendan ser complido en las dichas bozes dobladas. El que quisiere tañer modos y no monstruos: dara a cada vn modo su diapasson.

Si quereys ser alabado por musico: seguid el modo, que començastes, guardando el diapasson de que se compone, dexando las misturas inutiles, y sin necessidad. Quales y quantos sean los casos, en los quales pueden quebrantar los dichos diapassones, que dexen de ser seguidos con las bozes señaladas, y les mezclen y pongan bozes de teclas negras: dezir se ha enel capitulo quarenta y ocho deste libro y en los siguientes.

Si el quinto y sexto modo se tañera por bmol. Ca. xxiiij.

Quien vuiere comprehendido lo dicho: entendera quan fuera de verdad es lo que comunmente se dize del quinto y sexto modos. Quieren algunos estos dos modos cantarlos, y tañerlos siempre por bmol: con lo qual quebrantan el diapassõ de ambos. Los que soys amigos del quinto, o sexto modo: oyd a platon enel libro de la republica. Este diuino author reprueua el modo lidio: porque es lloroso, mugeril, o feminado. Testigo es deesto el musico Andrea. Por esta causa los seguidores de Pythagoras reprehendieron a Timotheo Milesio: porque inuento el genero chromatico. Este genero tiene los interualos muy blãdos: porque los interualos de segundas son semitonos, y los de terceras son menores. Puede el cãtor de buen entendimiento inferir contra mi, que antiguamente el quinto y sexto modos se cantauã por bmol. No defiende Platon ser cãtados estos modos por bmol: sino dize no contentarle este modo porque es canto blando. Ruego a Dios que me de palabras con que explique, y declare los conceptos, que en este caso por su infinita bõdad me ha dado: con lo qual cumplire, lo que algunas vezes en mis libros he prometido. Estoy toda via en mi conclusion, que quinto y sexto modos no se hã de cantar, o tañer siempre por bmol: porque es contra la composicion essencial de ellos. Bien entiendo, que estos dos modos mas se cantan por bmol, que por otra propriedad por causas particulares de complimiento de diapente, y de diatessaron: pero no siempre. Y mas digo, que el sexto modo mas vezes trae su diatessaron de Ffaut a bfa♮mi: que otro modo. La composicion del sexto modo que tenemos ahora, y del que tenian los antiguos (trayendo muchas vezes el tal diatessaron) repite excessiuamente el semitono. En tanto grado y manera haze las dichas repeticiones: que mas es modo para mugeres, que para varones. Esta es la causa porque fue reprouado del gran Platon. Si alguno dixere que le suena bien este modo tañendolo siempre por bmol: responderle he, que tambien a mi. Pero no me suena sexto, segun el piensa tañer: sino quasi octauo en Ffaut. El que esto quisiere experimentar, tanga vn octauo por Ffaut: y vera, que (aunque no es octauo, porque el diatessaron del octauo dize re.mi.fa.sol, y el del sexto vt re, mi, fa) lo tañe, dela manera que suele tañer el octauo. Al formar del diatessaron en el octauo modo desde Dsolre hasta Gsolreut suben por la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. De forma, que primero forman dos tonos, y a la postre vn semitono: como si dixessen vt, re, mi, fa. Pues este es diatessaron del sexto. Tañendo siempre el sexto por bmol es semejante al octauo en el diapente, y ahora he demonstrado como los hazẽ algunos semejantes enel diatessaron: luego tañendo el sexto por bmol siempre, semejante es al octauo que ellos tañen. Si los modos differieren por los diapassones, y el octauo con el punto intenso trae el diapasson del sexto tañido siempre por bmol: no ay differencia entre ambos modos. Si quereys dezir, que vno fenece en Ffaut, y otro en Gsolreut, y que esto basto para differenciarlos. No vale entre theoricos y buenos practicos: porque seguir se ya, que todos los modos por Dsolre tañidos fuessen primeros: lo qual es falsissimo. Puede se tañer quarto por Dsolre, y tã quarto sera enlo essẽcial (guardado su diapasson) como el que fenece en Elami. La causa desto es: porque hazen por Dsolre, lo que hariã por Elami. Luego si el modo que tañen por Ffaut, haze lo que el octauo por Gsolreut: aquel sera octauo, o el octauo sexto. Por dezir verdad: ni sera vno, ni otro. Confiesso, que tengo desseo de oyr tañer vn modo sexto. A señalados tañedores he pedido, que me tãgan vn modo octauo por Cfaut, y despues les pido vn sexto por el mesmo signo: y ninguna cosa differe el vn modo del otro. Enlas mesmas teclas que toca el vno: toca el otro, y con las mesmas clausulas se tañen ãbos. Si lo sobredicho puede ser: miren lo de proposito los sabios cantores y tañedores. Repugnãcia y no pequeña es, que vn̄ sea modo sexto y octauo. Algunos modos he cono-

puesto sexto sin bmol general, y son de sonorosa composicion para tañer y cantar, y vno dellos es vn tiento y lo hallareys con otras cosas compuestas para tañer en fin deste quarto libro. El resto de la materia vereys en el tractado primero capitulo quinto donde ay cosas nueuas y curiosas, y razones de gran fuerça, y en el tractado tercero contra Espinosa.

Alabãça de tañedores. Capi. xxiiij.

SVplico alos singulares tañedores, que leyendo este libro no se apassionen: porque la differencia que tenemos, es poca. En solos dos puntos ay apparente contradicion, y son. Ellos tañen cõmunmente quinto y sexto por bmol, yo lo defiendo: hazen puntos intensos y remissos, yo los cõtradigo. Entre los que tañen organos (a los quales con justa razon les cõuiene el titulo de tañedores) y entre mi scriptura: la differencia que puede auer es de nombre. Es me Dios testigo, que en estos dos casos digo lo que siento. Los puntos intensos y sustentados que los tales tañedores hazen, y los modos que tañen por bmol: me suenã bien. Poco digo diziendo, que me suenã bien. Merecen ser alabados los musicos que tales puntos inuentarõ, y los tañedores que los han perfectionado: auian de ser coronados. Es Musica delicada, subida, y puesta enla cumbre dela perfection musical: la quelos sobredichos tañedores vsan con las teclas negras. Se, que me faltaran antes palabras para dezir las alabanças de esta Musica: que excelencias falten en ella. Tiene se por grande abilidad de el que mezclo dos species de cauallo y asna, y hizo las mulas. Mayor entendimiento fue menester para inuentar la musica, que ahora tenemos. Para demonstrar esta verdad se note lo que otras vezes he dicho, que las teclas blancas son de el genero diatonico, y las negras del chromatico. De forma, que la Musica delas vnas son de vn genero: y la Musica delas otras es de otro. Tañer por teclas blancas y negras juntamente, haziendo harmonia: es de dos musicas differentes cõ differencia generica hazer vna compuesta. En poco se terna saber mezclar dos species: quando vieren enla Musica, de dos generos hecho vno. No tengo que reprehender enlos señalados tañedores, sino que alabar y deprender: si al modo que tañen algunos por sexto: le pusiessen otro nõbre, que le conuiniesse, y assi a todos los otros modos: en los quales hazen puntos intensos. Por esto dixe, que nuestra differencia era de nombre. Si el tañedor (que fuesse para ello) hiziesse vn arte señalando las species augmentadas, la nueua composicion, fugas, y clausulas, y a cada modo le pusiesse el nõbre que le compete: gran merecimiento seria delãte de Dios. Assi que, mis argumentos y contradicion no corren contra los claros tañedores. Cõtra los barbaros (que antes de saber el camino llano delas teclas blancas: se meten en las breñas de la musica nueua) arguyo. Estos tales que deprẽden sin maestro, sin arte, y no sin trabajo, adulteran la Musica: los quales tienen por primor, si tañen vn tono, o modo primero no dexar tecla negra sin reñir con ella. Algunos he oydo: que lleuan vn tropel en las teclas, que mas parece escaramuça de gatos: que consonancias musicales. No consiste la Musica en correr las teclas, mayormente sin arte, sino en dar a cada modo lo que es suyo, y en otras profundidades que ay. Notado he en musica llana de excelentes cantores grandes primores. La Musica apresurada no le contenta a Stapulense, ni menos a sanct Augustin. Los tonos son dichos modos: porque la Musica de ellos ha de ser moderada. No terniades a vn hombre por modesto, o templado: si le viessedes andar siempre apresuradamente, o ser accelerado en sus palabras: assi los modos no seran de Musica graue, quando lleuaren mucha priessa. Si miramos, dize Augustino, en lo que se tañe y canta: hallaremos muchas cosas viles: con las quales la disciplina musical es abatida, y apocada. Pues que confessamos la modulacion, o harmonia venir del modo: temer tenemos no exceder, o faltar ẽ los modos. Assi concluye, que la melodia es vna cierta sciencia de mouer congruamente los pũtos: lo qual sera hecho, guardado en lo que cõpusieremos, o tañeremos el modo.

Delos principios y claulas delos modos. Capi. xxv.

AY principios, y clausulas principales: y otras menos principales. Pueden todos los modos començar en el organo en su letra final, quin

ta, octaua, dozena y quinzena arriba de el dicho final. Estos son los principios vniuersales, y principales de todos los modos. Algunas vezes pueden començar quarta arriba de su final: aunque estos modos propriamente seran discipulos, y no maestros. Tienen todos los modos otros principios menos principales, y son tercera arriba de su final, y segunda abaxo del dicho final: aunque de esto segundo no puede gozar el quinto y sexto. Todos los discipulos pueden començar quarta abaxo de su final. Todo lo sobredicho no tan solamente se entienda delos modos naturales: pero tambien de los accidentales. Tome el tañedor vna regla vniuersal, y cierta para començar en el organo, y es seguir el canto llano. Digo, que el tañedor no tan solamente puede començar donde el canto llano tiene su principio: pero deue (para ser tenido por buen tañedor) seguir el canto llano (ahora sea de psalmodia, ahora sea de canturia llana, o de organo) que lleua el choro. Tambiē ay clausulas principales, y son en su letra final, quinta y octaua con todas sus compuestas. Muchas vezes los discipulos hazē vna clausula quarta arriba de su final: y algunas vezes los maestros toman la sobredicha clausula, mayormente quādo se haze por ymitar el choro. Tienē todos los discipulos por clausula principal quarta abaxo de su final. De adonde infiero, que la clausula que algunos hazen en Are en el quarto modo: mas al proprio sera clausula de segundo, que de quarto. Verdad es, que como el quarto pueda hazer clausula quarta arriba de su final: viene a ser quinta abaxo de el dicho final. Y aun tambien como los discipulos algunas vezes puedan comēçar vna segunda abaxo de su diatessaron: assi pocas vezes podra el dicho quarto hazer clausula ē A re. Tienen todos los modos por clausulas menos principales aquellos signos donde pueden començar secundariamente, que es tercera arriba y segūda abaxo de su final: aunque de esto segundo no puede vsar quinto y sexto. Todos los discipulos algunas vezes hazen clausula tercera abaxo de su final: y otras vezes quinta. El resto desta materia vereys enel libro quinto capitulo septimo.

Delos modos accidentales en general. Capi. xxvj.

Despues de auer hablado de los modos naturales: resta ver delos accidentales. Todos los modos que salen delas quatro letras finales, segun fue declarado: son dichos accidentales. El modo accidental para ser perfecto conuiene tener su diapasson: como lo tiene el modo natural. Tañeys vn modo primero por Dsolre, el diapasson del qual es dela primera specie. Si por Cfa ut quereys tañer el dicho modo primero: aueys de dar el mesmo diapasson: so pena de no ser primero. El primero por Cfaut tiene la mesma composiciō que primero por Dsolre: luego en que differen? Digo, que salido el modo de su letra final con gran razon es llamado modo accidental. Differe vno de otro no essencialmente, pues traē vn mesmo diapasson: sino accidentalmēte. Vn modo que guarda el diapasson de el primero, essencialmente es primero: mas si le acaecio fenecer en Cfaut, llamarse ha primero accidental: por el accidēte que le sobre vino. Assi que, differen estos dos modos no essencialmente: sino accidental. Y porque la differencia es accidental: se llaman tonos accidentales. El tono, o modo que se tañe cōmunmente por teclas blancas es dicho natural: y el que se tañe por algunas negras, accidental. Lo primero que se taño fue por las letras finales. Mirad todos los authores antiguos, que hablan de los modos: y hallareys, que no se tañian, si no por sus letras finales. Pues el que se tañe por su letra final va por teclas blancas: y el que va po teclas blancas (por ser lo primero que se taño) se llama natural. Lo que despues se inuento: es dicho accidental. Tambien son dichos naturales y accidentales: por que los modos que fenecen en sus letras finales, son mas amplos, y pueden allende de su diapasson natural hazer otros puntos differentes, assi en la contextura del modo, como en las clausulas. Esta differencia se entendera: quando tracte enel capitulo treynta y cinco las faltas, que tienē los modos accidentales. Hablando absolutamente en la anchura de la Musica, segun que el consumado musico entiende: todos los modos por do quiera que se compongan, canten, y tangan: son naturales en naturaleza de Musica, y essencia, y ser de modos. De essēcia de tal modo es, que tēga tal diapasson: si este le faltasse al modo: no podia ser modo: pues le faltaua el diapasson, que es de essencia del dicho modo. Los modos que son

dichos accidentales, traen su diapasson natural, conuenible al tal modo: luego absolutamente todos son naturales. Y aunque absolutamente y con verdad todos los modos por tener la composicion essencial de tal modo sean llamados naturales respectiuamente hablando, o por via de comparacion vnos son dichos naturales, y otros accidentales.

En que letras pueden fenecer estos modos. Ca. xxvij.

Estos modos accidentales pueden fenecer en teclas blancas, o negras. De los que fenecen en teclas blancas, tractare primero: y despues de los que fenecen en teclas negras. Necessidad ay, que sean informados de estos modos los que quieren deprender a tañer: porque el choro no cante vno, y ellos tangan otro. Esten auisados en esto (porque va mucho enello) que el mesmo modo que el choro cantaban de tañer. Si viene a fenecer en su letra final: no ay difficultad, conforme a lo que tengo dicho. Para los modos que vinieren a fenecer fuera de su letra final: es menester poner regla, y no pequeños auisos. Es de notar, que las letras differentes specificamente en la mano (a ymitacion de las cuerdas del monachordio antiguo) son siete: desde la .G. hasta la .F. Delos modos naturales cada dos occupan la suya. Quedan pues seys: en las quales los modos accidentales pueden acabar. El modo primero y segundo podran venir a fenecer en la .G.A.♮.C.E.F. El tercero y quarto en la .G.A.♮.C.D.F. El quinto y sexto en la G.A.♮.C.D.E. El septimo y octauo a la .A.♮.C.D.E.F. Si fuere primero y segundo y vinieren (cantando el choro) a fenecer en el organo en vna delas seys letras sobre dichas: sepan, que por sola vna no se puede tañer, y es la .F. Si fueren tercero y quarto, y el tañedor hallare que el choro acabo en vna de las seys letras sobredichas: por las tres de ellas, que son .A.♮.D, se pueden tañer, y por las otras tres es impossible por el organo que ahora tenemos. Si el tañedor hallare, que cantando el choro quinto y sexto modo, vino a fenecer en vna delas sobre dichas seys letras: por solas tres, que son C.D.G, los puede tañer. Si el modo que el choro canta fuere septimo y octauo, y vinieren enel organo a fenecer en vna de las dichas seys letras: por sola la .♮. no se puede tañer. Esto hallareys cifrado enel monachordio pintado, por cuenta de guarismo, entre los diapassones de los modos naturales y las letras de los signos. Estos numeros estan puestos desde Cfaut hasta el mi de bfa♮mi: con los quales señalo quantos y quales modos accidentales se pueden tañer en cada signo. Lo que digo de aquellos signos: se entienda de sus octauas. De la forma, que en los modos naturales son deffendidas las teclas negras: assi en los accidentales, si no fueren las señaladas: las quales seran de essencia del modo. Quantas teclas negras tomamos prestadas para vn modo accidental: tantas blancas auemos de dar al juego del monachordio, que de ellas nos auemos de guardar: porque para el tal modo son accidentales, y no se han de tocar, sino en caso que el modo natural suele tomar las teclas negras. Exemplifiquemos lo en vn modo primero por Cfaut. Para este modo tomamos dos teclas negras: la que esta entre Dsolre y Elami, y la que esta entre alamire y el mi de bfa♮mi. estas dos teclas negras forman fa. De las dos teclas blancas que estan adelante de ellas (que son la de Elami y el mi de bfa♮mi) nos auemos de guardar: porque para este modo son accidentales. Las teclas negras enlos modos naturales vsamos por falta de consonancia, para hazer clausula, y algunas vezes por complir la melodia. Pues para estas tres cosas podemos vsar delas dichas teclas blancas en los modos accidentales. Para saber de que teclas blancas los tañedores se han de guardar en los modos accidentales: tomen este auiso. Si la tecla negra que toman es mi, han se de guardar de la blanca, que esta abaxo juncto ala tal negra: y si la dicha tecla negra que toman fuere fa, guarden se dela blanca que esta arriba de ella. Tomen pues las teclas negras, que señalare: y guardense delas blancas, que deffendiere. Entiendase en todas las octauas ser concedidas, o deffendidas: las teclas que en vn diapasson concediere, o deffendiere. No tan solamente se guardaran delas teclas blancas defendidas para herirlas: sino tambien para el redoblar enellas. Sobre todas las cosas tened auiso en guardar el diapasson del modo: porque es el todo, y lo que mas se mira enlos modos accidentales. Solo vn punto que a vn diapasson le falta, el modo (cuyo fuere el tal diapasson falto)

no se puede tañer por el signo, que no da cumplimiento al diapasson. Para los que esta breue summa no comprehendieren: miren lo claro y expresso en los capitulos siguientes. De cada vno de los quatro modos tracto en vn capitulo.

Del primero modo accidental. Cap. xxviij.

EL modo primero (segun que dicho tengo) accidentalmente se puede tañer por cinco letras. La primera es. C. Pues el primero accidental se puede tañer por Cfaut, y por todas sus octauas. De essencia de este modo son dos teclas negras: conuiene a saber la que esta entre Dsolre y Elami, y la que esta entre alamire y el mi de bfa♮mi. Guardarse han de Elami y del mi de bfa♮mi. El que quisiere puntar este modo: vse de dos señales de bmol. Vna ponga en Elami: y la otra en bfa♮mi. Puede se tañer primero modo por Elami: el qual terna dos teclas negras. Vna, que esta entre Ffaut y Gsolreut: la segunda, entre csolfaut y dlasolre. Enestas dos teclas negras formamos mi. Las teclas blancas contrarias de que se han de guardar eneste modo: son la de Ffaut, y la de csolfaut. El que por este signo quisiere tañer el modo primero: sepa que hallara todo su diapasson. Excepto que para hazer clausula en octaua y quinta: no tiene puntos sustentados. Puede la hazer en dezena, y en la quinta sin sustentar: o dissimularla en la octaua, o de otras muchas maneras que ay possibles: en lo qual de los señalados tañedores podeys ser enseñados, y adelante se tractara. El que quisiere puntar primero por Elami: dos señales de ♮quadrado ha de poner. La vna en Ffaut: y la otra en csolfaut. El primero modo se puede tañer por Gsolreut. Por este signo es muy cõmun assi para cantores: como para tañedores. De essencia de este modo no tiene necessidad, si no de vna tecla negra: la qual esta entre alamire y el mi de bfa♮mi. La tecla eneste modo cõtraria es el mi del dicho bfa♮mi. El que quisiere por Gsolreut puntar primero: ponga vna señal de bmol en bfa♮mi. Si el modo primero viniere a fenecer en alamire: tañerse ha, teniendo solamente la tecla negra de entre Ffaut y gsolreut. En este modo se guardaran dela tecla blanca de Ffaut: porque es la contraria. El que este modo quisiere pũtar: ponga vna señal de ♮quadrado en ffaut. Si el primero feneciere en ♮mi: se puede tañer, porque tiene su diapasson complido cõ tres teclas negras, y son la de entre Cfaut y dsolre, y entre ffaut y gsolreut y entre gsolreut y alamire. Las tres teclas contrarias de que se han de guardar son Cfaut Ffaut, y Gsolreut. El que quisiere puntar primero por ♮mi: ha de poner tres señales de ♮quadrado. Vna en Cfaut, otra en Ffaut, y la tercera en gsolreut. Este modo accidental no tiene pũto sustentado en la quinta: ni en la octaua. Haga se, lo que dixe enel primero por Elami. En esto de las señales auiso, que todas las dichas, y las que en estos modos accidentales dire: son señales generales, de essencia de los modos, y con ellas no perjudico a los casos particulares: donde por reglas particulares (segun he repetido) se requierẽ otras teclas, y señales. Como digo las teclas negras, que son de essencia de los modos: assi las blancas de que se han de guardar. Por Ffaut no se puede tañer primero enel organo que ahora tenemos: porque no tiene tecla negra para formar el fa. Y como el semitono sea la differencia, para cognoscer que modo es vno: si este le falta, pensad que no teneys diapente. Cosa manifiesta es, que si vn tañedor tañesse por alli sin fa, que podria hazer cõsonancias: pero ningun modo seria, lo que assi tañesse. Si el modo es cognoscido por el sitio, o lugar en que trae el semitono, y por Ffaut no ay fa para formar el semitono del primero: queda concluydo, que por alli no se puede tañer modo primero. Si alguno porfiare, que lo puede tañer: entiendo que sera alguna chimera, o cuerpo sin anima enla musica, y no primero modo. El remedio que ahora pueden tener viniendo a fenecer los cantores con vn primero a Ffaut: es, que lo abaxen a Elami, y como sea vn semitono lo que se abaxa: no se hara de pesadumbre a los cantores. Y aun de tal manera lo podia el sabio tañedor abaxar: que el que lo sintiesse, seria abilissimo y de buẽ oydo.

Del modo quarto accidental. Capi. xxix.

DIxe, que el quarto modo se podia tañer por tres letras, conuiene a saber. D. A. ♮: por las quales sera accidental. Si feneciere el quarto modo en Dsolre: tiene dos teclas negras, que for

man fa. La primera esta entre Dsolre y Elami: la segunda entre alamire y el mi de bfa♮mi. Las teclas contrarias delas quales se han de guardar enes te modo son Elami, y el dicho mi de bfa♮mi. El que quisiere puntar quarto por Dsolre: ponga dos señales de bmol, vna en Elami, y la otra enbfa♮mi. El que quisiere tañer el quarto modo en alamire: terna necessidad de vna tecla negra: que esta entre alamire y el mi de bfa♮mi: y es fa. La tecla blanca a ella contraria, de la qual se han de guardar en este modo: es el dicho signo de bfa♮mi. El que este modo quisiere puntar: ponga vna señal de bmol en bfa♮mi. Si el quarto viniere en ♮mi: terna vna tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut: la qual es mi. Han se de guardar dela tecla blanca de Ffaut: porque es contraria a este modo. El que quisiere puntar quarto en ♮mi: põga vna señal de ♮quadrado en Ffaut. No se puede tañer este modo por Cfaut, por Ffaut, ni por Gsolreut: porque no ay dõde formar el fa. Desde los tres signos ya nombrados hasta las teclas negras superiores, y propinquas ay semitonos mayores (segun que se puede ver en la demonstracion que puse del monachordio) y faltandoles fa: se concluye no poderse tañer. Otras muchas bozes faltariã a este modo, si por los tres signos sobredichos se tañesse: las quales dexo para los abiles y curiosos tañedores. Pues que remedio si viniere este modo a fenecer en vno de estos signos? Digo auer dos remedios. Podeys los abaxar vn semitono, o subir los otro: aunque de este remedio segundo carece el quarto que feneciesse ẽ Gsolreut. Si en Cfaut viniere a fenecer este modo podeys lo abaxar a ♮mi del qual ya he dicho: o subirlo ala tecla negra, que esta entre Cfaut y Dsolre: dela qual en su lugar hablare. Si en Ffaut viniere este modo: pueden lo abaxar a Elami natural, o subirlo ala tecla negra, que esta entre el dicho Ffaut y gsolreut. Si feneciere este modo en Gsolreut: pueden lo abaxar a la dicha tecla negra, que es mi: por la qual se puede tañer quarto, aunque con difficultad. Por la tecla negra que esta arriba de Gsolreut (aunque es mi) no se puede por ella tañer quarto modo, ni otro alguno: por que no ay tecla entre dlasolre y elami para complimiento del diapente. El que quisiere experimentar lo sobredicho: vea el monachordio pintado: y entenderase ser dicha la verdad.

Del sexto modo accidental. Capitu. xxx.

Las vezes que hablare del modo sexto sin distincion: sepan que tracto del verdadero, y nó del que cantan y tañen siempre por bmol: el qual se puede tañer accidentalmente por quatro letras, conuiene a saber. c. d. g. a. Si viniere a fenecer en Cfaut: terna solamente vna tecla negra ẽtre ffaut y gsolreut. Hã se de guardar de Ffaut. El que quisiere puntar este modo en Cfaut: ponga vna señal de ♮quadrado en ffaut. Si el sexto feneciere en Dsolre: terna tres teclas negras, vna entre ffaut y gsolreut, otra entre gsolreut y alamire, y la tercera entre csolfaut y dlasolre. Han se de guardar de ffaut, de gsolreut, y de csolfaut. Los que quisieren puntar sexto por Dsolre: tres señales de ♮quadrado pongã en los signos defendidos. Si este modo viniere a fenecer en gsolreut: terna dos teclas negras, vna entre csolfaut y dlasolre, y otra entre ffaut y gsolreut, y guardar se hã de csolfaut y de ffaut. Los que este modo quisieren puntar: pongan dos señales de ♮quadrado enlos signos deffendidos. Viniendo este modo a fenecer en elami, en alamire, o en ♮mi: nó se puede tañer. Porque, por elami no tiene mi enel diapente: que lo venia a formar en la tecla negra de bfa ♮mi. Falta le assi mesmo el mi del diatessarõ: que lo venia a formar enla tecla negra entre dlasolre y elami, y es fa. Ya diximos enel capitulo veynte y siepte, que la tecla negra fa no puede ser mi: y la que es mi no puede ser fa. Por alamire no se puede tañer: porque enel diapẽte no tiene mi, el qual se auia de formar enla tecla negrã entre dlasolre y elami, y faltale vna cõma para formar el dicho punto. Otras grandes faltas tiene este diapassõ. Feneciendo en ♮mi no se puede tañer: por que le falta quasi todo el diapasson. El remedio que ay si viniere en qualquiera delos sodredichos tres signos: sera abaxarlo vn semitono mayor, o subirlo otro menor. En este segundo remedio los dos que fenecian en ♮mi y en elami vernian a teclas blãcas: y el que en alamire en tecla negra. El que feneciesse en alamire no gozaua del remedio primero: por ser infructuosa la tecla de ẽtre gsolreut y alamire, y es mi: pero tañerase si fuera fa. Ya que auemos tractado del modo sexto verdadero: sera bien, que veamos del que ahora tañen por sexto.

Si este modo viene a fenecer en Cfaut: ninguna tecla negra terna. Si en Dsolre viniere: terna dos teclas negras, la de entre Ffaut y Gsolreut, y la de entre csolfaut y dlasolre. Por Elami no se puede tañer: porque le falta el diapason. Por gsolreut tiene vna tecla negra, y es la que esta entre ffaut y gsolreut. Por alamire tiene dos teclas negras, conuiene a saber la de entre cfaut y dsolre, y la de entre ffaut y gsolreut. Por ♮mi no se puede tañer. De que teclas blancas se deuẽ guardar eneste modo tañido porlos lugares ya dichos: por lo dicho enel sexto verdadero se puede saber

Delo octauo modo accidental. Capitu. xxxj.

SI el modo octauo viniere a Cfaut, terna vna tecla negra, y es el fa de bfa♮mi. La tecla cõtraria es el mi del dicho bfa♮mi. El que quisiere puntar octauo por cfaut: vsara de vna señal de bmol en bfa♮mi. Si feneciere este modo en Dsolre terna vna tecla negra, que esta entre ffaut y gsolreut. La tecla blanca de que se hã de guardar en este modo es la de Ffaut. El que por aqui lo quisiere puntar: ponga vna señal de ♮quadrado enel dicho Ffaut. Si este modo feneciere en elami: se puede tañer, aunque es difficultoso por tener tres teclas negras, la primera ẽtre ffaut y gsolreut, la segunda entre gsolreut y alamire, y la tercera entre csolfaut y dlasolre. Las teclas que a este modo son accidentales (de las quales se han de guardar) seran ffaut, gsolreut, y csolfaut. Tambien es difficultoso este modo de tañer: porque le faltan putos sustentados en la quinta y octaua. Hagase eneste modo: loque dixe enel primero por el mesmo signo. El que quisiere puntar este modo: ponga tres señales de ♮quadrado, vna en Ffaut otra en gsolreut, y la tercera en csolfaut. Si el octauo feneciere en Ffaut: terna dos teclas negras, la primera es el fa de bfa♮mi, y la segunda la que esta entre dlasolre y elami. Aun tañido este modo enla sobredicha manera: differe poco del que tañen por sexto. Las teclas blancas que este modo tiene contrarias: son el mi de bfa♮mi, y elami. El que quisiere puntar este modo: ponga vna señal de bmol en bfa♮mi, y otra en elami. Si este modo feneciere en alamire: terna dos teclas negras, la vno entre ffaut y gsolreut, y la otra entre csolfaut y dlasolre. Las teclas de que se han de guardar eneste modo, por ser cõtrarias: son csolfaut, y ffaut. El que este modo quisiere puntar: ponga dos señales de ♮quadrado en los sobredichos signos. Si este modo feneciere en ♮mi: no se puede tañer, porque no tiene donde formar mi. Si en ♮mi dezimos vt: tiene el re en tecla negra, que esta entre cfaut y Dsolre, y el mi auia de ser enla otra negra de entre dsolre y elami: y no alcança a ser tono con vna cõma, porque son dos semitonos menores. Tambien al diatessaron le falta el mi. El remedio si este modo viniesse a ♮mi es subirlo vn semitono, y venia a cfaut: por donde (segun esta dicho) se puede tañer.

De los modos accidentales en teclas negras. C xxxij.

NO tan solamente por teclas blancas se pueden tañer los modos accidentales: sino tambien por teclas negras. Quales y quantos modos pueden fenecer en cada vna delas teclas negras: en fin del exemplo del monachordio lo hallareys por sus diapassones. Y porque por ventura de todos no sera cõprehendido: lo quiero eneste capitulo claramente tractar. Solos dos modos se puedẽ tañer por teclas negras: que son el quarto y sexto Presupuesto lo que otras vezes he dicho, que vna tecla es fa, y otra mi. Por la que es fa, se tañera sexto modo: y por la que es mi, quarto. Enesta cuẽta no entra la tecla negra que esta entre gsolreut y alamire: porque es muy esteril, y de poco prouecho. El sexto modo que feneciere enla tecla negra, que esta entre Are y ♮mi: sola esta tecla terna. Hã se de guardar de ♮mi: por ser contraria. El que este modo quisiere puntar: vsara de vna señal de bmol, en el dicho signo de ♮mi. El quarto modo que se tañere por la tecla negra de entre Cfaut y Dsolre es difficultoso: porque tiene tres teclas negras, y todas sus octauas. La primera es la dicha donde el modo feneciere, que es mi. La segunda esta entre ffaut y gsolreut: dõde forman re. La tercera es la que esta entre gsolreut y alamire: dõde se forma mi. Han se de guardar de ffaut, de gsolreut, y de csolfaut. El que este modo quisiere puntar: tres señales de ♮quadrado ha de poner en los tres signos sobredichos, las quales declarã los puntos en tales signos pues

tos estara adelante enlas teclas negras. En la tecla negra que esta entre Dsolre y Elami puede fenecer sexto: el qual terna dos teclas negras. La primera es donde fenecio, que es fa: la segunda esta entre alamire y el mi de bfa♮mi. Han se de guardar de otras dos blancas, como de contrarias a este modo: las quales son elami, y el mi de bfa♮mi. El que quisiere puntar este modo: vse de dos señales de bmol poniendolas en los dos sobre dichos signos. En la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut puede fenecer quarto modo: el qual terna dos teclas negras. La primera es dõde fenece, la qual es mi: la segunda esta entre csolfaut y dlasolre, y tambien es mi. Las teclas coutrarias de que se han de guardar eneste modo: son la de csolfaut, y la de ffaut. Quien este modo quisiere puntar de dos señales de ♮quadrado vsara: la vna porna en ffaut, y la otra en csolfaut. Solas cinco teclas negras ay en vna octaua. De estas cinco la vna que esta entre Gsolreut y alamire (aunque es mi) por ella no se puede tañer quarto modo, ni otro alguno. La causa desto ya esta dicha. De quatro que restã, por las dos se tañẽ sexto: y por las otras dos quarto. Lo que ay en esta octaua, tienen todas: luego solas las teclas negras señaladas ay para finales de los modos accidentales.

Epilogo de las letras finales. Capitu. xxxiij.

DE lo dicho eneste libro podemos inferir, que cada vno de los modos tiene seys letras finales: vna natural, y cinco accidentales. Vn modo primero tiene a Dsolre por final natural: y a los cinco accidentales, que enel capitulo veynte y ocho dixe. El quarto tiene por final natural a Elami: y tres finales accidentales, que enel capitulo veynte y nueue dixe, y las dos teclas negras que enel superior he tractado. El sexto tiene por final natural a Ffaut, y por accidentales Cfaut, Dsolre, Gsolreut, y las dos teclas negras sobredichas. El octauo modo tiene su final natural, y los cinco signos del capitulo treynta y vno. Claramente se demuestra tener cada vno delos modos seys letras finales. Los diapassones de estos modos accidentales en teclas negras van puestos en lo mas alto del exemplo: miren los alli, y verã que vienen conforme a lo que eneste se ha tractado. Resumiendo en breues palabras todo lo dicho de los modos accidentales: digo, que pueden fenecer todos los modos arriba de su final, o abaxo. Arriba pueden fenecer vn tono, vn distessaron, o vn diapente. Todos los modos que fenecieren vna segunda arriba de su final: tienen dos teclas de ♮quadrado: vna entre Ffaut y Gsolreut, y otra entre csolfaut y dlasolre. Los modos que fenecieren vna quarta arriba de su final natural: ternan el fa de bfa♮mi, que es tecla negra de bmol. Todos los modos que fenecieren vna quinta arriba: ternan vna tecla negra de ♮quadrado, y sera la que esta ẽtre Ffaut y Gsolreut. Todas las vezes que hablo de tecla negra: se entiẽda de todas sus octauas. Nngun modo accidẽtal se puede tañer tercera arriba de su final: ahora sea tercera mayor o menor. Si abaxo de su final fenecierẽ los modos vna quinta (que es diapente de tres tonos y vn semitono) tienen las mesmas teclas negras: que tenian, los que fenecieron quarta arriba. Y si fenecieren quarta abaxo de su final natural: ternan las teclas, que tienen los que fenecen quinta arriba. Pueden fenecer todos los modos vn tono, y vn semiditono abaxo de su final. Si fenecieren vn tono: ternan las dos teclas negras, que forman fa: las quales estan entre Dsolre y Elami, y entre alamire y el mi de bfa♮mi. Si fenecieren tercera menor abaxo de su final ternan todos tres teclas negras, que forman mi: las quales estã entre Cfaut y Dsolre, entre Ffaut y Gsolreut, y entre Gsolreut y alamire. Assi que, cada vno de los modos se puede tañer por todos los signos: excepto tercera arriba de su final. Todos los modos que por el monachordio cõmun se pueden tañer he dicho. Si alguno presumiere dezir, que otros se tañẽ: por demonstracion le podemos enseñar lo contrario, entendiendo el monachordio pintado. Dixe, que solo vn modo podia fenecer enestas teclas negras. Para mayor euidencia lo quiero demoustrar.

Tomo la primera tecla que esta entre Are y ♮mi: por la qual dixe, que se podia tañer solamente el sexto modo. El que primero por ella quisiesse tañer, no hallaria fa: porque formãdo enla dicha tecla re, en Cfaut venia el mi, el fa auia de ser tecla negra, que esta entre Cfaut y Dsolre. Pues desde Cfaut ala dicha tecla negra es el semitono mayor: luego no tiene fa. Assi mesmo no se

puede tañer por la dicha tecla negra quarto modo:por que le falta el fa,y tiene otros muchos deffectos el diapasson :los quales por euitar prolixidad no explico.Con la noticia de lo ya dicho puede qualquiera abil entender particularmente las causas,porque enestas teclas no se pueden tañer mas modos de los ya señalados. Notad,que el modo sexto quepor las dos teclas negras se puede tañer es el verdadero:aũque por la de entre A re y ♮mi se pueden tañer ambos.

Conclusion delos modos accidentales. Capitu.xxxiiij.

LA causa porque no se puede tañer cadavno de los modos por todas las teclas:es, que el monachordio como ahora esta:no tiene en cada vno delos signos todas las bozes. Tienen ciertas bozes,y otras no. La razon de esta limitacion es porque los semitonos mobiles,causados delas diuisiones de el tono:estan ya fixos enel monachordio:por lo qual no pueden componer para tañer: sino como ellos forman el semitono. No poca lũbre daremos enesta materia:si en breues palabras por reglas ciertas dezimos,que bozes no se hallã en algunos signos. Do quiera que enla mano vuiere vt natural:no hallareys mi accidental. De adonde infiero,que en Cfaut,en Ffaut, y en Gsolreut no ay mi:y por tanto por los sobredichos signos no se puede tañer quarto modo. Si enla mano vuiere mi natural:no puede auer fa accidẽtal ni menos natural. De adonde infiero,que en ♮mi Elami,y ensus octauas no ay fa:y por consiguiẽte por ellos no se puede tañer modo sexto. De la sobredicha regla se saca quasi por excepcion ala mire,que tiene mi,yenel se halla fa,tañendo octauo por Elami, sexto por Dsolre,quarto por entre Cfaut y Dsolre,y primero por ♮mi. Pero este mi de alamire como sea de el fa de bfa♮mi,y el fa sea accidental:tambien el mi lo sera. En todos los signos que ay fa natural:por ninguna via puede auer la,y si el fa fuera de natura:no ay re. De adonde infiero,que el modo primero no se puede tañer por ffaut:ni el octauo por ♮mi. Ninguna delas teclas negras que fuere fa,puede ser mi: y la que es mi , no puede ser fa. Concluyo toda la presente materia cõ vna regla:la qual sera epilogo,y conclusion eneste caso. Aquella boz accidental cõmunmente no hallareys,cõ la que esta en vn signo natural:si por toda lamano no ay mutança de bozes semejantes. Mirad todas las mutanças de la mano,y las bozes quehe señalado no tener algunos signos,y entendereys con tener esta vltima regla en breuedad de palabras, copia de materia. Todo quanto la presente materia se puede abreuiar:queda enesta regla abreuiada. Todo lo sobredicho se entiende si componeys para tañer enel monachordio, que ahora se vsa. Mas si consideramos los dichos modos para cãtar:todos ellos pueden fenecer en cada vno delos signos. Deforma,que los semitonos chromaticos que enel monachordio ya estan fixos: componiendo para cantar,los tenemos enla Musica mobiles,para que cõforme ala necessidad que de ellos tuuieremos:ya hagamos a vna parte el semitono menor,y para otro modo,en aquella mesma parte se haga el mayor. Esta libertad no tenemos en el monachordio cõmun:segun auemos visto. De adonde infiero la imperfection,que toda via tiene el monachordio. El monachordio antiguo daua cada tecla en vna cuerda y si fuera assi el de este tiempo:quedaria eneste caso mas perfecto:aũque trabajoso,y no seria para todos los tañedores. Pues podemos componer para cantar quarto por Cfaut,Ffaut,yGsolreut:primero por ffaut:sexto por ♮mi y Elami:y octauo por ♮mi. La mesma libertad que tenemos de cõponer para cãtar: ay para componer en instrumentos nueuos.

Que faltas tienen los modos accidentales y como se remediaran. Capitu.xxxv.

LOs sobredichos modos accidentales que diximos poderse tañer:tienen lo essencial delos modos naturales,que es el diapasson complido. Pero veamos,si pueden hazer los modos accidentales:todo lo que pueden los naturales. Tañidos los modos por sus letras finales tienen composiciõ essencial,y algunas cosas accidentales. Hablando dela composicion essencial,por do quiera que el modo se tanga:la ha de tener:so pena de no ser tal tono. Digo, que el que pretẽdiesse tañer octauo modo por ♮mi,como por este signo no tenga el octauo modo diapasson,que es lo essencial delos modos:seria impossible. De los puntos accidenta

es que los modos naturales puedẽ tener: auemos de tractar de cada vno de los modos accidentales, si los tienen. El modo primero natural algunas vezes tienen necessidad del fa de bfa♮mi. Si este modo se tañe por Cfaut: no tiene el dicho fa el qual falta a todos los modos quando se abaxã vn tono de su final natural. Quando el tal fa viniere, se haga mi: y enla quinta arriba (si por ello se auia puesto fa) diremos tambien mi. Este modo primero por Cfaut es complido en todo lo demas con toda la perfectiõ accidẽtal de clausulas que tiene por Dsolre. Y si se tañe por ♮mi, o por Elami: no tiene clausulas de sustentado enla quinta, y octaua. Quando vinieren enel canto (pues que enel monacordio con pũto sustentado no se pue de hazer) se remedien, enla octaua haziendola en dezena, y el tenor dara de golpe en octaua con el tiple, o de otras muchas maneras segun enlos exẽplos, y artificio adelante puestos se vera. El modo primero por Are no tiene enla clausula de la quinta sustentado. Si en este modo el tenor vuiere de venir en quinta con el contrabaxo: no sea con tercera, sino con octaua: segun se contiene en el exemplo siguiente.

Cantus del primero por Are.

Altus.

Tenor:

Basis.

Si la dicha quinta se hiziere cõ tercera: sea de golpe, acudiendo el contra alto, o el tiple con vna octaua: segun enel xemplo siguiente se puede ver, que el punto del tenor puesto en Dsolre no se pue de sustentar.

Cantus.

Altus.

Tenor. Basis.

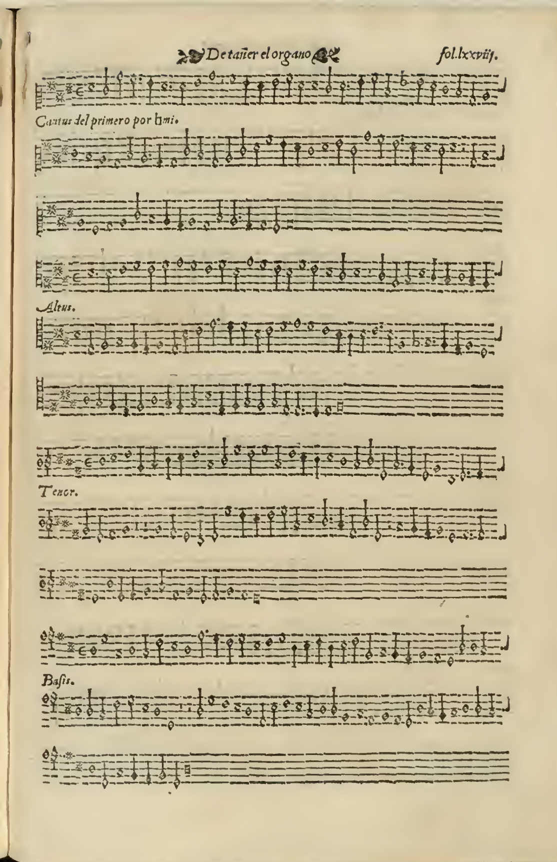
El quarto modo accidental por todas las partes que dezimos poderse tañer, esta complido en las clausulas: excepto el que se tañe por la tecla negra, que esta entre Cfaut y dsolre. Este modo le falta vna clausula de sustẽtado quarta arriba de su final con la boz que da quinta abaxo correspõdiente ala clausula de alamire. Si este modo se tañe por Dsolre: le falta vn fa accidental. Este es el fa, que señale enel primero por Cfaut. El sexto modo por todos los seys lugares señalados se pue de complidamente tañer, ahora sea el que tañen por sexto, o el que se deue tañer: excepto, que el sexto que se tañe (yendo por la tecla negra de entre Dsolre y Elami) no tiene fa, y no teniendolo no se puede tañer por la dicha tecla negra. Este tal se tañera por alamire. De forma, que el sexto verdadero se puede tañer por la dicha tecla negra y no por alamire: y el que ahora se tañe por sexto (que es quasi octauo) no se puede tañer por la sobredicha tecla negra: sino por alamire. Y ten si el que ahora se tañe por sexto quisieren tañer por alamire, enla clausula de quinta no tiene sustentado. Haga se lo que dixe del primero por el mesmo signo. El octauo por Are no tiene clausula de sustentado enla quinta, y por Elami no la tiene enla quinta, ni en la octaua. Remediense estas clausulas: segun fue dicho enel modo primero por Elami y por ♮mi, o segun los curiosos tañedores os puedẽ enseñar. Los exemplos de la musica siguiẽte son los modos, que no tienẽ clausulas de pũtos sustentados. El exemplo primero es del modo primero por Elami, y el segundo es primero por ♮mi, y el tercero es octauo por Elami.

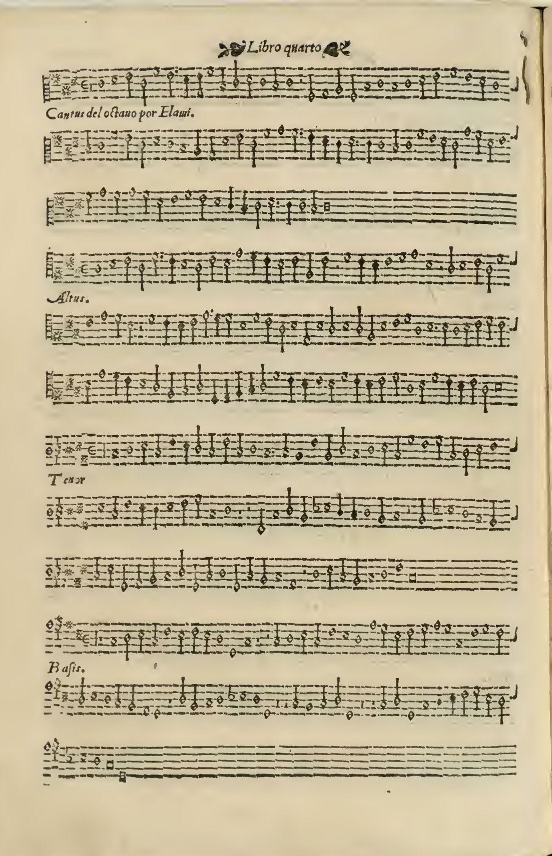
Cantus del primero por Elami.

Altus.

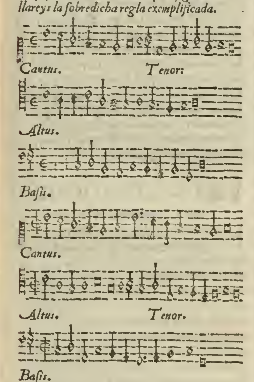
Tenor:

Basis.


Cantus del primero por ♮mi.
Altus.
Tenor.
Basis.


Cantus del octauo por Elami.
Altus.
Tenor
Basis.

El tañedor que por artificio quisiere saber hazer todas las clausulas de todos los modos que no tienen puntos sustentados: tome el auiso siguiente. En el capitulo quarenta y ocho de este libro hallareys la practica de los puntos sustentados, y la excepcion quando no se pueden hazer. Todas las vezes que viene fa cantra mi en consonancia perfecta, no se puede sustentar el punto. Pues al hazer de las clausulas de stos modos accidentales que no tienē sustentado: hazed, que la vna boz de consonancia perfecta (mayormente si es octaua) con el punto que auia de ser sustentado: y vereys como no se puede sustentar. Este auiso tengo en mucho por ser general para todos los modos, y por ser regla facil para los que saben vn poco de composicion. En los dos exemplos siguientes hallareys la sobredicha regla exemplificada.



Puse estos dos exemplos naturales: porque facilmente gozen todos del artificio, y para que los puedan mudar indifferentemente por Elami, o ♮ mi: y en los tres exemplos superiores de los modos accidentales hallareys tambien la sobredicha regla exemplificada en todas las partes que hazen clausulas porque se haze sin poderse sustentar.

Si ay differēcia entre el modo maestro y discipulo. Capitulo.xxxvi.

EN todo quanto de los modos hasta ahora auemos tractado eneste quarto libro: indifferentemente auemos hablado de los dos modos que fenecen junctos. Del modo primero, del quarto, del sexto, y del octauo ha sido la materia: y no del segundo, del tercero, del quinto, y del septimo: por las causas dichas enel libro segundo. Conuiene ahora que veamos (para los que dessean ser musicos) la differencia del modo discipulo y del maestro, y en que se cognosceran en canto de organo. Que el modo maestro no sea el discipulo, ni el discipulo maestro: enel vltimo capitulo del libro quīto se prouara. Por ser los diapassones de los dichos modos distinctos: tienen los tales modos distincion specifica. De forma, que el modo primero no puede ser segundo quedando primero: ni el tercero puede ser quarto quedando tercero: y assi de todos los otros maestros y discipulos. Y por que algunos no cognoscen los modos en canto de organo: primero los enseñare a cognoscer, y despues a distinguir el maestro del discipulo. Porque las bozes de canto de organo algunas vezes fenecen en signos disparates por causa de las consonancias: es menester tener cuenta con el final del tenor, o del tiple, y algunas vezes cō ambas bozes. Si el tenor viene a fenecer ē Dsolredō de muchas veses hizo clausula, y el tiple en dlasolre: sera este tal tono, o modo primero, o segūdo. Si el tenor viene a Elami graue, y el tiple a elami agudo sera tercero, o quarto. Algunas vezes el contrabaxo guarda su fenecimiento natural acabando en vnisono con el tenor, o quedādo el solo en vn signo: como acaece en modo primero y octauo, que puede el cōtrabaxo enel modo primero quedar en Dsolre y el tenor en alamire: quedando el contra alto en dlasolre, y el tiple en el sustentado de ffaut agudo. Lo mesmo digo del modo octauo. Si el contrabaxo haze la clausula final en gamaut, el tenor la puede hazer en Dsolre, el contra alto en Gsolreut graue, y el tiple enel mi de bfa♮mi, o en sus octauas arriba. Lo mesmo digo del modo sexto. Quādo el tiple queda endezena del cōtrabaxo guarda el contra alto solamente la letra final de su modo, y por tanto pocas vezes para co‸ noscer

los modos terneys cuenta con el dicho contra alto. Lo que dicho tengo de los modos naturales podeys practicar en los accidentales: teniendo cõsideraciõ alas señales, que cada vno puede tener. Viendo vn modo cõ señales vniuersales de ♮quadrado, o de bmol: entendereys ser accidental. Mirad el fenecimiento conforme a la sobredicha regla: y cognosçereys ser maestro, o discipulo. Sabida pues la letra final de qualquier modo natural, o accidental: para cognoscer si es maestro, o discipulo tomad quatro reglas. La primera es la siguiente. El modo de cognoscer los modos en cãto de organo es facil: al que los entiende en canto llano, y mira las clausulas. El modo primero ẽ cãto llano haze clausula ẽ Dsolre, en alamire, y en dlasolre: las quales clausulas son principales. El segundo tiene clausula en su final y en Are y en Gsolreut. Pues cognosçereys los discipulos de los maestros, que los discipulos hazen clausulas vn diatessaron abaxo y otro arriba de su final: y los maestros enel diapente arriba. Luego el modo que vierdes hazer clausula en Are y en Gsolreut feneciendo en Dsolre: sera segundo y no primero. Segunda regla. No tan solamẽte los discipulos siguen el dicho diatessaron en ambas partes para hazer las clausulas: sino en su prosecucion y cõtextura y artificio de composicion traẽ los dichos diatessarones. Deforma, que si vn modo fenece en Dsolre, y veys que su proseguir es desde Dsolre hasta alamire, que de vn salto haze esta quinta sera primero: porque el segundo por marauilla la haze, mayormente de salto: aunque seguida la dicha quinta bien la puede hazer: pero no al principio. Si veys que desde Dsolre a Gsolreut sube de vn golpe y guarda este thema: sera segundo feneciendo en Dsolre. La differencia que señalo entre modo primero y segundo: se entienda entre todos los maestros, y discipulos, y es el sobredicho modo de cognoscer el principal. Lo tercero se distinguen el maestro del discipulo por las sequencias, que algunos compouedores guardan en la contextura de su composicion. Bien sabemos quã distincta es la sequencia del modo primero a la del segundo: por que la vna comiença en alamire y la otra en Ffaut. Pues en el modo que vierdes seguida la sequencia del primero: sera primero, y assi de todos los otros modos. Y aũque todos los compouedores no sigan esta differencia sequẽcial formalmente, que pongan todos los puntos dela sequencia del modo que componen, porque no es de necessidad de buena Musica seguir la siempre: enel començar delas fugas lo señalan. Si vn modo fenece en Dsolre, y las fugas començauan en alamire: no segundo, sino primero le llamaremos: porque el segundo las auia de començar ordinariamente en Ffaut. Si fenecen en Elami, y las fugas comiençan en alamire: sera quarto modo, y no tercero: porque el tercero las auia de començar en csolfaut. Lo dicho destos quatro modos se entiẽda tambiẽ delos otros quatro. Notad que lo dicho delas fugas enel principiar es ordinario, y cõmun: pero no tienen los cãtores atadas las manos para principiarlas en otros signos. En todos los signos que los modos tienen licencia para principiar: pueden las fugas cõmẽçar. Lo quarto cognoscerse hã los modos en canto de organo en los diapassones. Sabemos, que el diapason del modo quarto no puede ser del modo tercero: porque el del quarto dize mi fa sol mi fa sol re mi, y el de el modo tercero es, mi fa sol re mi fa sol la. Por esta differencia son cognoscidos los modos en canto llano: y tambien en canto de organo. Los que aeste modo de cognoscer los tonos atinaren: infaliblemente acertaran. Y lo dicho en la presente materia basta para el estudioso y curioso.

De mudar los modos. Capitu. xxxvii.

Porque los tañedores de organo tienen mas necessidad de tañer modos accidentales, que otros tañedores: porne en este tres reglas para mudar los modos, segũ que tuuieren necessidad. Y si los excelentes musicos sin mudar enlo puntado los modos son poderosos a los tañer enel organo por do quisieren: no lo haran los principiãtes: para los quales porne ciertas reglas y se lean cõ atencion. Todo modo se puede mudar de semejante ẽ semejante, que es de regla en regla, y de spacio en spacio: o de cõtrario en contrario, que es de regla en spacio, o de spacio en regla. Si se muda el modo de semejante en semejante: mirad quãtos puntos es mas alto, o mas baxo el final del acidẽtal, que el del natural: y tãtos abaxareys, o subireys las claues. Digo, si el final accidental es tres pũtos mas baxo que el del natural: tãtos subireys las claues.

Si el final accidental estuuiere cinco puntos arriba de su final natural:tantos puntos abaxareys las claues. En tal caso mudadas las claues, y puestas señales, que cada vno de los modos accidentales ha menester: con quedarse puntado como estaua, queda mudado: como parece enel siguiente exemplo, que con la primera claue es primero en Dsolre, y con la segunda es primero en alamire.

Esta manera de mudar tonos sirue para los que se mudan vna tercera, o quinta abaxo, o quinta, o septima arriba de su final. Quando se muda de cõtrario en contrario: hablo con distinciõ. Si el modo se puede mudar octaua abaxo, o arriba de el final accidental que auia de lleuar: con mudar las claues, y poner las señales, segun dicho es: quedara mudado, quedando puntado como esta. Si vn modo primero natural quereys mudar accidental por Gsolreut (como Dsolre este en regla, y Gsolreut en espacio) no se podia mudar accidental por Gsolreut sin puntarlo de nueuo: pero por su octaua abaxo, que es gamaut (el qual esta en regla como Dsolre) se puede mudar, con quedarse puntado: si tiene teclas para poderse tañer. El exẽplo siguiente si lo cantays por la claue primera de csolfaut, sin señales: sera primero en Dsolre. Si se canta con la claue segunda, y con las señales de bmol: sera primero en gamaut.

Lo mesmo digo delos modos accidentales que tienen el final abaxo del final natural: los quales podeys mudar alos finales naturales, o a las octauas delos accidẽtales o naturales. Si los sobredichos modos no tuuieren teclas para poderse tañer por la octaua del modo accidental, assi en la parte inferior, como en la superior: han se de puntar todas las bozes de nueuo. En tal caso mirad quãtos pũtos esta abaxo el final accidental del natural: y tantos abaxareys toda la obra. Lo mesmo digo para los modos que se han de subir. Pues tantos puntos subireys todas las bozes: quantos estuuiere mas alto el final accidental, que el natural.

Quereys mudar vn tono quarto por Dsolre, y no puede yr por dlasolre, porque no tiene teclas: mudarse ha todo el vna segunda abaxo de donde estaua puntado naturalmẽte. Quereys mudar vn primero modo por Gsolreut, y no puede venir por gamaut, porque no ay teclas por donde se tanga: mudarlo heys todo vna quarta arriba de su final natural. De forma, que en esta manera de mudar los modos, todos los puntos que estauan en regla vienen en spacio: y los que estauan en spacio, vienen en regla.

De mudar los modos en otra manera. Cap. xxxviij.

Quando el tañedor (pues que tiene necessidad de tañer modos accidentales) quisiere poner vna obra accidental, y no la tiene, sino natural: mude la primero de natural en accidental, pũtandola con sus señales, conforme a las reglas en este libro puestas. Si el canto hallare accidental y lo quisiere mudar natural: tambien lo puede hazer con las mesmas reglas. Todos los modos que tañen y cantan eneste tiempo por sextos, que vã siempre por bmol, feneciendo en su letra final: se pueden mudar octauos por Dsolre, quedando se puntados como estauan. Estos tales modos siẽdo quasi octauos: apoca costa quedaran octauos perfectos. Si a estos tales modos mudare el tañedor todas las claues tercera arriba, y pusiere vna señal de ♮quadrado en ffaut: queda octauo por Dsolre. Si el exemplo siguiente cantamos por la primera claue, y con la señal de bmol: sera el sexto modo que se vsa. Pero si lo cantamos cõ la segunda claue, y con la señal de ♮quadrado: sera octauo en Dsolre.

El quarto modo natural se mudara para tañer lo por la tecla negra, que esta entre Cfaut y Dsolre, sin puntarlo de nueuo: si le suben todas las claues vna tercera, y le ponen las señales, que ha menester. Mudando aeste modo las claues tres puntos arriba, viene a fenecer en Cfaut. Poniendo a este modo vna señal de ♮quadrado en Cfaut, otra en Ffaut, y la tercera en Gsolreut, y en todas sus octauas: queda puntado para tañerse enla dicha tecla negra de entre Cfaut y Dsolre.

Enel exemplo siguiente hallareys verificada la presente regla. Cantando este exemplo conla primera claue, y sin señales es quarto natural. Y si lo cantays con la segunda claue, y con las señales: sera quarto enla sobredicha tecla negra.

Anima me a dominum.

El modo sexto que ahora se canta por bmol, sin puntarlo de nueuo, se podia tañer por la tecla negra que esta entre Are y ♮mi: poniendo le sus señales, y mudando las claues. A este modo se hã de mudar todas las claues cinco puntos arriba, si vuiesse reglas para ello: o sino, la claue que es de csolfaut hazerla de Ffaut, y la que es de Gsolreut, poner la de csolfaut: y el canto que tuuiere la claue de ffaut poner tercera abaxo la de gamaut y vernia a fenecer a ♮mi. Con poner a este modo vna señal de bmol en ♮mi, y otra en Elami, y en todas sus octauas: quedaua complidamente puntado, y señalado para tañerse por la dicha tecla negra. Si el exemplo siguiente cantays conla primera claue, y con la vna señal de bmol en bfa♮mi sera el sobredicho sexto en ffaut. Pero si se cantare con la segunda claue, y con las dos señales de bmol sera el sobredicho sexto enla dicha tecla negra.

Algunos tañedores dessean, que la Musica para tañer ande en muchos puntos, y porque ay alguna buena, y anda en pocos puntos: me parecio para los tales poner vn auiso. El tañedor que quisiere, que la obra que pone, ande en muchos pũtos abaxe, o suba algunas bozes octaua de donde estan puntadas. Quando vn tiple abaxa cerca de el contra alto: lo pueden subir octaua arriba. Y si las tres bozes no quedaren en disposicion para ser tañidas con la mano yzquierda: puede subir el contra alto otra octaua. Quando el contrabaxo sube cerca de el tenor: lo pueden abaxar vna octaua. Y si las tres bozes no quedan en disposicion para ser tañidas con la mano derecha: abaxe el tenor otra octaua. El que esta abilidad, o contentamiento vuiere de vsar: de tal manera abaxe, o suba alguna, o algunas bozes: que no se ate las manos para hazer los redobles, y que pueda yr tañẽdo algunos compases por lo mudado. Quiero dezir, que mudar solo vn compas, o dos no parecera bien: sino han de ser muchos de vna vez. Quien esta manera de mudar supiere poner en practica, y obra con curiosidad: dara gran contentamiento a los desseosos de tañer por todas las teclas. No se puede dar esto a entender complidamente por exemplo: por la diuersidad de casos particulares que tiene la presente materia. Queda el complimiento de esta regla a disposicion dela abilidad, y estudio de los tañedores. Las obras del señalado musico baltasar Tellez son buenas para esta manera de mudar: porque es Musica recogida en pocos puntos, y de buena ley.

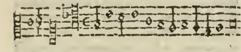
Dela tercera manera de mudar los modos. C.xxxjx.

Dias ha que me fatigaua vn ymaginacion acerca de mudar los tonos, y es: si era possible vn modo hazerlo otro. No ay quien dude, si vn tono primero que fenece en Dsolre, lo pueden mudar por Cfaut, o por otras partes que se puede tañer con todos los otros tonos accidentales. Es la duda, si vn tono primero sin quitarle los puntos que tiene, pueda ser hecho sexto, o qualquiera otro, o alguno de los otros modos sea conuertido en otro modo distinto, ahora se quede puntado enel final que estaua, o se mude al final natural, o a otros finales por donde puede yr. Algunos dias me parecia ser impossible: y era por la grã difficultad, que tenia la materia. Pero como el trabajo continuo vence todas las cosas: sacar lo he (con el diuino fauor) en limpio, y ponerse ha por tales palabras, que todos lo entiendan. De la manera que la sacra scriptura compara a Dios al maestro de hazer vasos: assi podemos comparar a todo artifice. Nuestro omnipotente Dios puede de vn mesmo principio hazer vn hombre y vn cauallo: y despues de hecho el hombre, hazerlo cauallo, o lo que el fuere seruido. No digo que puede ser vno hombre y cauallo junctamente: porque esto implica, o trae consigo contradicion. Sino, que destruydo al que es hõbre: dela mesma materia puede hazer cauallo. Tanta distancia ay enlo natural de el hombre al cauallo: quanta enlo artificial entre el modo primero y quarto.

Lo que Dios haze enlo natural: puede el sabio
artifice enlo artificial. y assi imita arte en quanto
puede a naturaleza. Esta possibilidad monstrare
con lo que hazen cada dia los buenos tañedores,
que quasi mudan los modos. Si esta mutacion no
es total, que todo el modo no se mude: es en parte,
conuiene a saber enlas clausulas, diatessarones, y
en otras distancias. No vemos, que la clausula
de el tono primero y de el octauo (que eran de to
no sol fa) la tienen hecha de semitono? Pues clau
sula de semitono del sexto modo es. No veys el
diatessaron dela primera specie, que dize re mi fa
sol, lo hazen dela tercera, que es vt re mi fa: y al
gunas vezes el dela segunda specie, que es mi fa
sol la, lo hazen dela primera, y otras vezes de la
tercera. Por estas cosas que cada dia veemos ha
zer a los buenos tañedores: cognosceran todos ser
possible esta tercera manera de mudar los modos.
Si de primero quereys hazer quarto modo: hazed
todos los puntos que enel primero forman mi, que
formen fa y quedara quarto. Si lo dexays punta
do en Dsolre: poned vna señal de bmol en Elami
y otra en bfa♮mi, y quedara quarto en Dsolre.
Si lo quereys hazer natural: subildo todo vn pũ
to arriba. Si de primero lo quereys hazer sexto:
los puntos que enel primero forman fa: enel sexto
formaran mi. Luego poniendo en vn modo prime
ro vna señal de ♮quadrado en Ffaut, y otras en
Csolfaut: queda hecho el que tañen y cantã por
sexto. Si lo quereys hazer sexto verdadero: con
las dos sobredichas señales aueys de poner otra
en Gsolreut. De forma, que este tal modo tiene to
das las tres teclas negras, que forman mi. Si el
primero quereys hazer octauo: el fa de el primero
enel diapente hareys mi para octauo, poniendo v
na señal de ♮quadrado en ffaut. Si el quarto mo
do quereys hazer primero: conuertid los faes del
quarto en mies para el primero, poniendo vna se
ñal de ♮quadrado en ffaut, y otra en csolfaut.
Si el quarto quereys hazer sexto perfecto: cõuer
tid los mies del quarto en faes para el sexto, po-
niendo dos señales de bmol, vna en Elami y otra
en bfa♮mi. Si el quarto quereys hazer octauo: las
bozes que enel quarto forman fa, enel octauo serã
mi, poniendo dos señales de ♮quadrado, vna en F
faut y otra en csolfaut. Con las sobredichas dos
señales poned otra en Gsolreut. Assi que, para
mudar este modo de quarto en octauo: todas tres
teclas negras (que forman mi) son menester. El
que quisiere el sexto que ahora se vsa, conuertirlo
en primero: ha de hazer el mi de el diapente y del
diatessaron fa. Este no puede quedar puntado en
ffaut, si le ha de tañer: porque no tiene tecla el mo
nachordio cõmun para formar el fa. Si quereys
hazerlo quarto: conuertid todos los faes en mies.
Entiendo por fa el punto final, y el fin de el dia
tessaron, y el fin de el diapẽte, y el fin de el diapa
sson. Este tal modo se puede quedar puntado, co
mo esta, poniẽdo vna señal de ♮quadrado en ffa
ut, y quitandole la de bmol, y poniendo otra de ♮
quadrado en csolfaut. Si lo quereys hazer octa-
uo: poned en Elami vna señal de bmol. Formaua
este modo el mi en Elami: y para ser octauo, for
mara fa por la señal sobredicha. Si fuere verda-
dero sexto: mayor difficultad tiene para conuer-
tirlo en los otros. Sexto verdadero llamo: al que
tiene fa sol re mi fa. El que por sexto se cõpone:
es mixturado de octauo y sexto: por lo qual con
vna señal sola se conuirtio en octauo. Para con
uertir el verdadero sexto en primero tres señales e
ran menester de bmol: vna en alamire, otra en bfa
♮mi, la tercera en Elami. Este tal modo no se po
dia tañer enel organo que ahora tenemos, quedã
dose puntado: porque no tiene fa entre Gsolreut
y alamire. Este fa era señalado por la señal de b
mol, puesta en alamire. Pero con mudarle todas
las claues tercera arriba, y sin poner señal algu
na: quedaua primero natural. Para hazer este sex
to quarto y octauo mirad lo sobredicho enel que
se tañe por sexto, y tened consyderaciõ al mi que
aeste sexto ponemos: y si alos sobredichos modos
quarto y octauo sirue: quedese, y sino sirue: mude
se en fa. El que quisiere conuertir el octauo en
primero: ponga vna señal de bmol en bfa♮mi, y
quedara perfecto primero en Gsolreut. De forma
que donde el octauo dezia mi: dira el primero fa.
Si quereys vn octauo hazerlo quarto natural:
mudad todas las claues tercera arriba. Si quereys
conuertir el octauo enel sexto que ahora se vsa:
poned vna señal de ♮quadrado en ffaut. El octa
uo dezia fa en ffaut: y el sexto dira mi. Y si lo que
reys hazer sexto verdadero: poned otra señal de
♮quadrado en csolfaut. El que esta manera de
mudar tonos vuiere de vsar: ha de saber de compo
sicion de canto de organo: porque entienda, quan
do vienẽ las bozes (por auerlas mudado) a dar fa

L

contra mi en consonancias perfectas, y con otros deffectos de clausulas, y de mal ayre: lo qual sera menester remediarse. En solo el exẽplo siguiente se entendera el dicho modo demudar los tonos: porque cantado conla primera claue es segundo, y con la segunda es quarto, y con la tercera y la señal de bmol es el que dizen sexto, y con la quarta es octauo.



Delas mezclas de los modos. Cap. xl.

NO *tan solamente se contentan los buenos tañedores de seguir los modos simples, cada vno por si (segun ya es dicho) sino, que los mezclã, y misturan. El modo primero lo mezclan con el segundo: segun se vsa en algunos cantos ecclesiasticos, como en la salue regina. Este modo y los semejantes que suben a la perfection de maestro, y abaxan ala de discipulo, es otro modo distincto de ambos a dos: como en la composicion de ellos se puede ver. Por semejante manera digo, que pueden mezclar el tercero y quarto, como esta enel responso tercero de el bien auenturado sanct Frãcisco, que comiença Dum pater. Tambien el quinto se puede mezclar con el sexto, que allegue a la perfection de el vno y de el otro, como se puede ver en muchos graduales del cõmun, specialmente en vno que comiẽça Diffusa. Puede se mezclar el septimo y el octauo como lo hallareys enel responso septimo de sanct Francisco, que dize Carnis spicam. Siguen se los exemplos destos modos.*

Mistura de segundo y primero. *De quarto y de tercero.* *Sexto y quinto.*

Octauo y septimo.

Ay otra mistura menos principal de modos, y es quando se mezcla el maestro perfecto cõ el discipulo imperfecto, o siẽdo el discipulo perfecto: el maestro no allega a su perfection. Si vn modo que fenece en Elami subiesse a elami agudo, y abaxe a Cfaut graue: este tal allegaua a la perfectiõ de el maestro, y no a la del discipulo. Y si otro modo feneciesse en Dsolre, y abaxasse hasta Are y subiesse a csolfaut: allegaua ala perfection del discipulo, y no ala del maestro. Estos modos pueden ser ocho: segun cada vno por los exemplos inferiores puede contar. Porque los libros estã llenos de las sobredichas ocho misturas: no señalo lugar donde las hallareys. Siguen se los exemplos de los sobredichos ocho modos.

Primero con segundo.

Segundo con primero.

Tercero con quarto.

Quarto con tercero.

Quinto con sexto.

Sexto con quinto.

Septimo con octauo.

Octauo con septimo.

Ay vnas quatro misturas, que no salen de los ocho puntos dela composicion, y ambito que fue

len tener los modos perfectos:pero mudan las species. Muchas vezes los tañedores mezclan el tono primero con el quarto:porque dan el diapēte del primero,que dize re mi fa sol la, y el diatessaron del quarto que dize mi fa sol la. Esta composicion guarda Gōberth muchas vezes:porque pone al modo primero vn bmol general en bfa♮mi. Otras vezes mezclan el modo primero con el sexto. Esto se haze:quando guardando el diapente del primero dan diatessaron de el sexto. Si formādo el diatessaron de este modo no tocan en csolfaut,sino en la tecla negra que esta entre csolfaut y dlasolre: sera hecha esta mistura, si guardaren el diapente de el primero. Mezclan lo siempre cō el sexto en las clausulas de octaua,y muchas vezes al subir del diatessaron,haziēdolo del modo sexto. Y si quisiessen por todo el modo guardarlan la mistura de primero y sexto. Algunas vezes este modo primero lo mezclan con octaua,haziendo el diapente del octauo. Si por todo el modo guardaren este diapente:de primero lo conuiertē en octauo. Porque para hazerlo octauo,no tiene necessidad,sino mudar el diapente. Si en algunas partes mudaren el dicho diapente:se causara la dicha mistura. Nunca el modo primero se tañe en este tiempo sin mezcla:por las clausulas del sexto modo que tiene. Suelen algunos tañedores mezclar el quarto con el primero. Dan a este modo diapente de quarto y diatessaron de primero. Para formar el diatessaron de este modo mistura do:suben por la tecla negra que esta entre csolfaut y dlasolre. Poniendo el semitono en el segūdo lugar:tanto es como dezir re mi fa sol. Puede se tambien mezclar con el octauo haziendo el diapēte de octauo,y el diatessaron del quarto. Otros tañedores del modo quarto haze mistura de octauo y primero. Hazen el diapente del octauo,y el diatessaron del primero:y queda hecho octauo. Las misturas en este modo quarto pocos tañedores las vsan:porque el modo que mas simple se tañe,es este. El modo que se tañe por sexto:es compuesto de octauo y sexto. Tiene este modo el diapente del octauo,y el diatessarō del sexto. El que es sexto modo verdadero:natural se puede tañer simplicissimo sin tocar en tecla negra:sino fuesse en casos particulares. Tambien mezclan algunos tañedores el octauo modo con el sexto:haziē do diapente de octauo,y diatessaron de sexto. Para hazer esta mistura tiene necessidad de subir por la tecla negra que esta entre Ffaut y Gsolreut. Esta es la mistura,que guarda el modo que dizen ser sexto:porque trae el diapente de octauo,y el diatessaron de sexto. Algunos tañen este modo octauo simple:excepto que lo mezclan en las clausulas de quinta y octaua con el sexto. Afficionaron se tanto los tañedores el diatessaron y clausulas del sexto:que en todos los modos (excepto en el quarto) las vsan.

Primero y quarto.

Primero y sexto.

Quarto y primero.

Octauo y sexto.

El que de proposito mirare en lo que auemos dicho en la materia de los modos:hallara,que auemos tractado de veynte y quatro modos misturados,y ocho naturales,que son todos treynta y dos. Todos los que os pareciere auer demas:se reduzen a este numero. No he puesto estos modos, con desseo que los cantores en su composiciō los imiten,o los tañedores los sigan:si no, para que se guardē dellos. Porque algunos he visto seguir algunas de las misturas sobredichas,assi en la tecla como en la composicion,y otros piden por abilidad modos misturados:los he declarado. El que mi consejo quisiere tomar:no se exercite,sino en los ocho modos simples,y no salga,si possible fuere,vn punto de su composicion natural:si quiere boluer a la honestidad de la Musica antigua,y que los modos tengan sus effectos. Es impossible, que estas misturas siendo de species contrarias:tēgan virtud. Que virtud terna la medicina,si ē poniendola en la llaga:la quitan,y ponen otra contraria: Es al proprio en los modos misturados. Tañeys vn modo primero para alegrar a los oyē

tenýs lo mezclays con vn sexto, que es para hazer llorar, no terna virtud el tal modo. Pues la parte del primero ipidira ala del sexto: y la del sexto ala del primero. Para sola vna cosa se deue exercitar el tañedor en las sobredichas mixturas, especialmente enlas quatro vltimas: y es, para alguna oposició, o para satisfazer a ruegos de amigos.

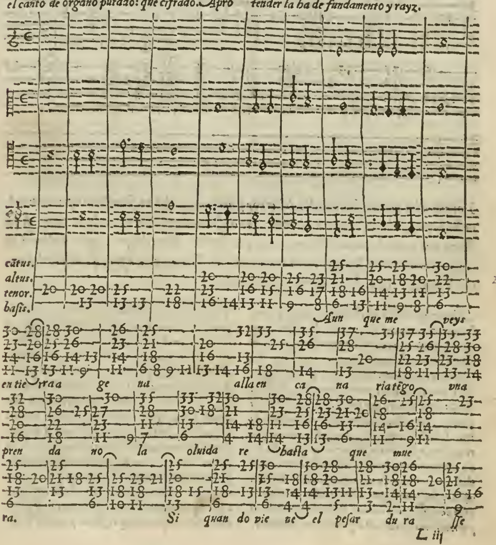
Como se porna ē el monachordio..Cap.xlj.

TOdo quanto auemos dicho hasta ahora es para venir a este fin, de poner canto de organo enel monachordio. No se puede vno llamar tañedor, sino sabe poner musica suya, o agena. Tres maneras de poner se offrecen al presente: y todas las demas se reduzen a estas tres. La primera es teniendo el libro de canto de organo delante. El que tañedor quisiere ser, si es buen cantor, que sabe de composicion: cō estudiar lo ya dicho eneste libro, y entender el monachordio: puede poner en el obras, con solamente tener delante el libro. Esta manera de poner es muy trabajosa, porque lleuan mucha cuenta mirando todas las bozes: pero es ganancioſa. Hazen con ella grā caudal de Musica. Si de composicion no sabe, y no esta exercitado en poner, sino que comiença, o no quiere trabaxar tanto: ha primero de virgular el canto de organo, ala forma delo que yo dexo encima de las cifras, en el capitulo siguiente: y assi repartido por sus compases, puesto delante sobre el monachordio, demanera que no impida las cuerdas, lo puede poner. Estas dos formas de poner en el monachordio son cōmunes, y buenas para los ya señalados. La tercera manera es poner por cifras. Muchas cifras se han vsado para el monachordio, vnas mas primas, que otras. Las que yo vsaria: son las siguientes. Aueys de poner el numero de las teclas de el monachordio por su orden, como ellas van: segun que yo lo puse en el exēplo del monachordio. Pues sobre cada vna de las teclas poned su numero. Sobre la primera vna vnidad, sobre la segunda vn dos, y assi de todas las otras hasta el cabo. El orden que lleua el monachordio en subir: aquel guardareys en los numeros, que les aueys de poner. Estos numeros se han de poner en las teclas blācas y negras. De forma que como el monachordio cōmun tiene quarenta y dos teclas por todas: tantos numeros aueys de poner. Algunos tañedores quieren que se cuēten solamente las blancas, y quando punto vuiere de tecla negra: ponerse ha con el numero de la tecla blanca, y cō vna señal. Si fuere tecla de ♮quadrado con esta señal, ✲: y si fuere de bmol cō vna, b. Este modo guardaran los que hazen organos en el diapasson. Para el tañedor que ya tiene cuenta con las teclas blancas, y por regla no sabe que punto es tecla negra: no es menester tener mas de la cuenta de las teclas blancas. Y quando las cifras fuere tañendo, viendo vna ser tecla negra: poner le ha su señal. Para el que de nueuo deprende, y es cierto por regla, que pūto es tecla negra: mejor es poner en cuenta las teclas negras. Conuiene saber alamire agudo tener el numero diez y ocho, y el sustentado de ffaut graue quinze, y assi de todas las otras teclas blācas y negras. Antes que comience a cifrar: reparta la musica por sus compases: para que mas facilmente y con certidūbre sepa que puntos dan con quales. Esto hecho, mire en la obra las consonancias perfectas: para saber qual es tecla negra, cōforme a la regla que despues dire enel capitulo quarenta y ocho. A cada vno de los puntos que ha de ser tecla negra: ponga su señal. Quantas bozes tuuiere, lo que cifrar quereys: tantas rayas aueys de hazer debaxo delo virgulado, y en cada vna destas reglas cifrareys vna boz. Poned al principio de cada vna de las dichas reglas: que boz va por ella. Enla superior regla poned el tiple, en la segunda el contra alto, enla tercera el tenor, y enla vltima el cōtra baxo. Lo virgulado este sobre las dichas rayas: en las quales ha de ser cifrado. Las virgulas que diuiden los compases en lo puntado: diuidan tambien las cifras. Entre virgula y virgula poned vn semibreue, si lo aueys de tañer a compasete: pero si a compas largo, porneys vn breue. En tanto que no sabeys de memoria la cuenta delas teclas: por el monachordio donde la posistes, cifrareys. Mirando el punto, que cifrar quereys, viēdo que numero tiene el signo del dicho punto: tal numero porneys en las cifras. Si quereys lleuar cifrando todas las bozes juntas, pues que teneys virgulados los compases: bien podeys. No oluideys algun compas en alguna de las bozes: porque terneys necessidad de boluer acifrarlas todas de nueuo. Mirad particularmente los puntos que dan

juntos de golpe: porque las cifras de los tales puntos se han de poner vnas enfrente de otras. Finalmente enla manera que dieren los puntos: assi porneys las cifras. Este arte de cifrar a tres cosas sirue. La primera, para que si algun buen tañedor quiere tañer vn motete de improuiso (como lo hazen los buenos tañedores de vihuela) cifrandolo primero: sin falta lo puede tañer. No sera pequeña alabança poner cãto de organo enel monachordio de improuiso: aunque sea por cifras. La segunda seruira, para que si alguno quisiere tener mucho canto de organo en poco papel: lo tenga puesto en cifras. Quatro vezes mas occupa el cãto de organo pũtado: que cifrado. Aprouechan mas las cifras para los principiantes. Si vn maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cãtar: por cifras les puede enseñar. Digo, que como ay tañedores de vihuela (sin saber el gamaut are) por solas cifras: assi los puede auer enel monachordio, si les dan las cifras.

Declaraciõ de cifras. Capitu. xlij.

EL que quisiere estar facilitado enla materia de cifras: mire lo que va cifrado eneste, y la declaracion dello puesta despues de las cifras: y entender la ha de fundamento y rayz.



no a uria mar mol que no que bra sse que

me ba ra el cora çon decar ne pa ra ques da

Porque a los puntos ſyncopados del tenor y del contra alto no ſe pudieron poner por la juſtificacion de las cifras los calderones, que deſpues determinare auerſe de poner: ſe pu ſieron vna vez a la parte inferior, y otra a la ſuperior. Pues do quiera que vuiere el di cho calderon: mirad las bozes que tuuieren cifras ſemejantes en fin y principio del com pas: y las tales cifras ſeran de punto ſyncopado.

Al principio dela endecha punte todas quatro bozes: para que vean los que han de cifrar como han de poner el canto de organo antes que lo ci fren. Debaxo de aqueſtas quatro bozes van las cifras, que contienen las meſmas quatro bozes. Si el tañedor quiſiere puntar la vna boz ſobre las cifras: ſeruira para que fueſſe tañendo todas las quatro bozes delas dichas cifras, y cantando la vna. De eſto ſe pueden aprouechar: quando fue re a cinco, o ſeys bozes, lo que tañer quereys. Es vn motete a cinco, quereys lo tañer por curioſi dad, o por otra cauſa a quatro y cantar la vna: cifrays las quatro, que aueys de tañer, y dexays la otra puntada para cantar. En cada vno de los re partimientos de cāto de organo va vn ſemibreue.

Todas las vezes que viniere vn longo: en el re partir del canto de organo ſe diuida en quatro ſe mibreues, ſiendo acompaſete, y poned vn calderō encima de todos quatro: a de notar, que aunque vale quatro cōpaſetes: no tiene mas de vn golpe. Lo meſmo guardareys en lo cifrado. Todas las vezes que viniere vn breue: ſe diuidira en dos ſemi breues, y ſe ponga vn calderon encima de ambos: el qual dira ſer ambos puntos ſolo vno, y por con ſiguiente manera en las cifras no terna mas de vn golpe. Todas las vezes que viniere vn ſemibreue ſyncopado: ſe diuida en dos minimas, y le pongan encima vn calderon para el ſobredicho effecto. Acerca del puntillo de augmentacion ſe noten dos coſas. La primera, que ſiendo puntillo de ſe

mibreue, enlo puntado ſe porna de la otra parte de la virgula: y tambien enlo cifrado. Lo ſegundo, que no ſe pone para que lo pronuncieys en lo puntado, o lo hirays enlo cifrado: ſino para que cantando, tengays la boz queda haſta que paſſe el valor, y tañẽdo eſte el dedo quedo enla propria tecla donde dio el golpe de el dicho ſemibreue.

No tengays por curioſidad pronunciar el puntillo. Todo punto no tiene mas de vn golpe: aũque ſea longo. Pero en aquel golpe ha de paſſar todo ſu valor. Si fuere longo paſſara valor de quatro ſemibreues, o demas ſegun fuere el tiempo en que eſta, y aſſi de todos los puntos. Todo puntillo es vn punto con el punto que eſta jũcto: y por conſiguiente no ternan mas de vn golpe. Todas las vezes que enlo cifrado vierdes vn puntillo es de augmentaciõ: y denota, que ſe eſtara quedo el dedo en el golpe que dio: haſta que paſſe el valor de el dicho puntillo. Todas las cifras que hallays vnas enfrente de otras: piden ſer heridas junctamente. Si alguna cifra eſtuuiere ſola: ſola ſera herida. El que cifrar quiſiere: ha de poner las cifras, como dan los puntos. No puede tener vn golpe en el monachordio mas de dos cifras. Las cifras que hallardes diuiſas con la virgula, y ſobre ellas vn calderon: ſignifican punto ſyncopado, y que no aueys de dar mas de vn golpe. Los que ſobre las cifras quiſieren poner puntos, o algunas otras ſeñales que digan el valor de las cifras: pueden lo hazer imitando a las cifras de la vihuela. Si para mi hizieſſe cifras: no pornia tantas ſeñales porque me parece gran peſadumbre poner ſeñales ſin neceſſidad. Si mirar ſe quiere con buen entendimiento pocas vezes ay neceſſidad de ſeñales. Si entre virgula y virgula veo vn golpe enlo cifrado entẽdere ſer ſemibreue, ſi dos ſer minimas, y ſi quatro ſer ſeminimas. Quando vienen tres, ſera la vna minima y las dos ſeminimas: o la vna minima con puntillo y las dos corcheas. En tal caſo por ſer las cifras dudoſas: es meneſter poner ſeñales. Pues poniendo ſobre la cifra que es minima, vna minima, y la que tiene valor de minima con puntillo, vna minima con puntillo: quedan las otras dos cifras claras. Tãtas ſeñales aueys de poner, que las cifras queden claras para todos: y no ſea peſadũbre a los abiles. Algunos tañedores deſpues que han viſto eſta manera de cifras: dizen que han inuentado otras: y a mi ver ſon las meſmas: ſino que las viſten de otra librea. Yo pongo cifras de guariſmo, ſegun que enla vihuela ſe vſa: y ellos ponẽ las letras que vſa la Muſica. Como no es artificio nueuo cifrar cõ letras de guariſmo: ni lo ſeria cifrar con letras de cuẽta llana, ni con letras muſicales. El cifrar cada vna de las bozes de canto de organo en ſu linea, o regla, como yo lo vſo: es ſolo vn artificio, de qualquier manera que a las cifras quiſierdes baptizar, o poner nombre. En eſtas cifras no pongo guardas. Baſtara en la linea no ver cifras: para entender que aguarda la boz que por la tal linea va. En algunos repartimientos de las cifras ay ſolo vn golpe deſuiado de la primera virgula del repartimiento, y es ſeñal ſer golpe de minima, y que todas las bozes aguardan vna minima. Para hallar todas las condiciones ya dichas: no tan ſolamente aueys de mirar las ſobredichas cifras: ſino las que por ſi en vn libro põgo. Alli hallaran los curioſos otros mayores auiſos: donde me remito, como a concluſion y remate de cifras. El que no ſupiere las cifras de guariſmo: con el infra ſcripto alphabeto las entendera.

1.2.3.4.5.6 7.8.9.0 La primera deſtas letras ſignifica vno, y la ſegunda dos, y aſſi de todas las otras haſta la nona. La vltima letra, que es o: no ſignifica en guariſmo: pero augmenta a las letras que antes quedan. Si vna letra ſola de las ſobredichas nueue ſe puſiere: tal tecla tocareys, qual el numero ſignificare. Si dos dellas eſtuuieren junctas: la primera ſignifica diez, y la ſegũda vno. Pues ſi la primera fuere vn tres: ſignificara ſer treynta, y ſi la ſegunda fuere otro tres dira todo juncto el numero treynta y tres. La o que en guariſmo ſe dize zero haze al numero que antes queda, ſi auia de valer vno: que valga diez.

El que no quiſiere cifrar por letras de guariſmo, porque no las ſabe, ni las quiere aprender: cifre por cuẽta llana. Para el que eſta no ſupiere: porne otras dos maneras de cifras faciles: las quales ſon las ſiguientes.

C. D. E. F. G. A. B

C. D. E. F. G. A. B.

c. d. e. f. g. a. b.

c d. e. f. g. a. b.

✠	a	b	c	ɔ	d	e
f	g	h	i	k	l	m
n	o	p	q	r	z	s
8	t	v	u	x	y	3

Los que supieren vn poco de canto: pueden vsar las cifras del quadrado primero: las quales son semejantes a las letras de la Musica. Cada vna destas letras se ponga en su tecla blanca, con la figura differente que lleua. Entiendo las dos teclas negras primeras ser blancas: y assi deuē poner en ellas letras. Vna letra pongo demas en estos dos quadrados, que el monachordio cōmū tiene teclas blancas: porque assi sale la cuenta justa delas letras, poniendo las de siepte en siepte, y espero presto ver monachordios, que tengan la dicha tecla demas. Si el punto que cifrar quereys: fuere tecla negra de ♮ quadrado, encima dela cifra porneys esta señal. ✲. Y si fuere tecla de bmol pored vna b pequeña. Y si por tener las dichas cifras b pequeña, que significa signo, vuiere alguna confusion: ponga se otra señal. Yo pornia la mitad dela señal de ♮ quadrado, en esta forma. X. Puntillo para differenciar letra no se pōga: porque no piensen ser punto de augmentacion. Para complidamente ententender estas dos maneras de cifras, puestas enlos dos quadrados: es menester estudiar la declaraciō delas cifras primeras. Qualquier tañedor estudioso puede inuentar (a ymitacion de estas) otras cifras: las quales el solo entēdera, y aquien el las declarare. El que no supiere cosa alguna de canto: puede vsar las cifras del segundo quadrado.

De algunos auisos para los tañedores. Cap. xliij.

EXercitando se el tañedor en poner en el monachordio. no haga el oydo a mala Musica porque alo que se hiziere a los principios, querra acabar con ello. Ponga pues obras de excelentes varones. No cese de poner buena Musica: hasta que este facilitado a tañer por todas las teclas assi negras como blancas, en todos los modos que enel monachordio ahora se puedē tañer. Ha de pensar el que este officio tomare, que totalmente en ello se deue occupar, y tomelo continuo, y con gran teson. Aunque en todos los modos se exercite: tenga vno por familiar, que para muchas cosas puede seruir. Para todo esto deue señalar ciertas horas del dia, enlas quales ponga obras de nueuo: y otras para estudiar lo ya puesto, porque no se oluide: y otras para granjear manos. El que aprouechar quisiere, busque vnos passos difficultosos de hazer: con los quales exercitara las manos. Poner los ha con la mano derecha, por todos los signos que se pudieren tañer: y lo mesmo hara con la mano yzquierda. El tañedor sobre todas las cosas tenga vn auiso: y es, que al poner la Musica no heche glosas, sino dela manera que esta puntado: se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre auia menester glosas: la de estos tiempos no tiene necessidad.

No se yo como puede escapar vn tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante, y atreuido: si las glosa. Viene vn Christoual de Morales, que es luz de España en la Musica, y vn Bernardino de Figueroa, que es vnico en abilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer vn motete, y vno que no sabe canto llano (porque vn dia supo poner las manos en el organo) se lo quiere enmendar. Que otra cosa es echar glosas a vna obra: sino pretender enmendarla? Ponen puntos demasiados: los quales el componedor no puso. Que otra cosa es esto: sino prestar le al componedor Musica? Saben los que de veras son cantores: que se tiene por afrenta entre los hombres de criança hechar vna boz a la obra de otro. Y si los ministriles, o cātores della tienen necessidad: piden licencia al que hizo la tal obra, y vsan de otros complimientos. Y esto no es enmendar: sino suplir, o complir ruegos de amigos. El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechā porque no gustan del harmonia, y trauazon que lleua la Musica de estos tiempos. Confiessā en ello su grande ygnorancia, deshaziendo con importunas glosas la buena Musica, quitandole el buen ayre, y las graciosas fugas. Pocos tañedores tienen tan suelta la mano yzquierda, que toda la glosa que dieron al tiple: la pongā en el contrabaxo. Pues si vienen a glosar el tenor con dedos torpes assi como el pulgar: mirad como remedara a la glosa, que hizo con los dedos liberales. Que di-

re delos atreuimientos sin fundamento, que toman glosando. Dan dos consonancias perfectas seme jantes en dos bozes, dan fa contra mi en lugares defendidos, ponen dissonancias fuera de su lugar dan consonancias peregrinas sin necessidad, y finalmente para dezir complidamente los males que hazen: mas tiempo auia de tener. La excelencia pues del tañedor es, que tanga limpio: para que los cantores que le oyeren, gusten delo que tañe. Es tan diminuyda y bolada la Musica de este tiẽ po: que ella es texto y glosa. Si algun tañedor fuere desbocado de manos, y le pareciere, que la Musica es pesada: puede la tañer tan apriessa (por su consolacion y contentamiento) quel breue haga semibreue, y al semibreue de valor de minima. De forma, que en lugar de compas largo: haga compasete, y hartarse ha de correr. Si el tañedor fuere sufficiente para hechar glosas, por que es buen componedor: no las ponga en obras de otros. Haga Musica de su caudal, quite, y põ ga quantos puntos quisiere: como en cosa de su casa. Permite se vn redoble, y tan dissimulado que a penas se sienta. El redoble es como cantor que haze de garganta: lo qual si no es bueno, tan mal parece lo vno, como lo otro. El auiso tercero sera para quando viniere fa contra mi. Guardando los diapassones delos modos, puede venir en todos ellos fa contra mi en quinta, o en sus compuestas: lo qual si se guardasse, haria gran dissonancia. Si tomays el mi de bfa♮mi con el fa de ffaut agudo en todos los modos: sera fa contra mi. Esto se deue remediar para que no se a dissonancia. Pue de ser remediado, o con hazer la boz de bfa♮mi fa, o la de ffaut mi. Es la duda qual de estos dos remedios tomaremos: o si ambos se pueden vsar. Respondo, que en todos los modos assi naturales, como accidentales se deue remediar el fa contra mi con la boz baxa. Si el tenor hiere en el modo quarto en bfa♮mi (aunque aya subido por via de diapente e desde elami) y el tiple en ffaut agudo: el tenor dira en el dicho bfa♮mi fa, y no mi. De forma, que el fa de ffaut es del dicho tono, y tã bien el mi de bfa♮mi: pero en la boz baxa se corrõ pera la specie del diapente, y no en la boz alta. Assi lo hazen los notables tañedores. Y aũque bastaua por regla, digna de ser imitada hazer lo buenos tañedores: con desseo de sacarlo de fundamento, dire la causa. Digo, que no se puede remediar en la boz superior, sino en la inferior: por que como el fa y el mi sean del modo, si la boz superior se perdiesse, que se siente mas presto por ser aguda: seria muy notable la falta en la cõposiciõ de el modo. Pierde se el mi de la boz inferior, para que no dissuene la quinta imperfecta: y siendo boz graue, no parece la falta. Pues oyẽdo la boz superior (con la qual communmente tienen cuẽta los oyentes) que guarda la cõposicion de el modo, y que las otras bozes con ella consuenan: parecen todas las bozes vna composicion natural de el tal modo: aũque el fa inferior fue accidẽtal.

Donde dexara el tañedor para que tome el choro. Capitulo .xliiij.

Sabiendo algunos tañedores, que hazia este libro: me importunaron a poner el canon, o regla: para el final delo que tañen respondiendo el choro. Lo mas difficultoso que ay en Musica (si no me engaño) es lo que pidẽ: porque todos los organos no son yguales, y ẽ todos los choros no cantan ygualmente. Vnos sochãtres, o cantores quieren tomar mas alto, que otros. Como se suffriere hablar por scriptura en la presente materia: tractare lo que piden. Lo primero que se ha de notar para la claridad desta materia es, que los organos cõmunes de choros donde no ay capilla de cantores de canto de organo (y mayormente de frayles) son en dos maneras. Los organos que tienen siepte palmos, y quatorze son de vna mesma entonacion. Y aunque no tengan siepte, y alleguen a treze y medio, los quales siendo vn poco mas altos: suffriran la mesma entonacion, aũ que sean yguales en la anchura. Si tuuieren seys palmos y medio, y treze: passen por la mesma regla todos, aunque seran vn poco mas altos que los primeros: porque la pequeña differencia biẽ la suffre el choro, por guardar el modo quel tañedor sigue. Aunque el choro padezca algũ trabajo, por cõformarse cõ el organo, guardãdo el modo ãbos: se auia de tener por bien ẽpleado. En los sobre dichos organos el modo primero cõmũmente queda en su letra final. Si el tal primero subiere ocho pũtos, y fuerẽ los organos de seys palmos y medio, o de treze: puede quedar primero ẽ Cfaut

El tañedor que por estos organos quisiere tañer
segũdo por elami(si lo sabe tañer)quedaria ẽ buẽ
tono. A no saberlo tañer por Elami, o que el se
gundo no abaxa sino a Cfaut:dexelo en su final
Es grande yerro,cantando el choro segundo mo
do:dexar el tañedor en ffaut. El modo tercero ta
ñera por Dsolre. El quarto y sexto cõmũmente
pueden quedar en sus finales. El quinto y septi-
mo tañerse han por Cfaut. Y el que por el dicho
signo los tañere:haga differencia entre ambos.
El octauo modo quedara en ffaut:sino sube mas
de cinco puntos. Si subiere seys,o siepte:en Dsol
re viene bueno. Esto que he dicho delos modos:
se entienda auerse de guardar en los chyries,san
ctus,agnus,y hymnos. Si los psalmos quisierẽ ta
ñer:guarden este orden. Todos los modos que su
ben a la mediaciõ(como son sedundo,tercero,quin
to,septimo,y octauo)tanganse por ffaut. Y los
que abaxan(que son primero,quarto,y sexto)en
Gsolreut. Aunque los psalmos vayan por los
dichos dos signos:entienda el tañedor la differen
cia de cada vno para guardarla en el dicho mo-
do. En el cantico de magnificat simple guardẽ es
ta mesma regla. Si pareciere al choro,que puedẽ
subir sexto,primero,y quarto hasta alamire,y lle
uarse sin trabajo:el tañedor los dexe en sus fina-
les. Esto vltimo entiendo en la psalmodia y canti
cos de Magnificat, Nunc dimittis,y de Benedi
ctus simples. Si el cantico de Magnificat fuere
solenne,guarde se enel la primera regla: excepto
que el tercero y octauo tañeran vt en Dsolre. A
cerca del segundo modo deste cantico de Mag-
nificat solenne se haze vn yerro no pequeño. Cõ
munmente tañen este modo re en Dsolre: Y el cho
ro toma en el dicho signo vt. Si tañesse vt en D
solre:algun tanto se suffriria tomar el choro a-
lli,y formarian al final dela sequencia re en Ela
mi. Lo que en este modo se auia de hazer,es tañer
segundo en Dsolre:y que el choro tomasse vt en
Cfaut. Aunque desta manera fuesse vn poco ba
xo,se auia de suffrir:porque se guardasse el mo-
do,viniendo el choro a fenecer enel dicho Dsol
re. El tañedor que este segundo modo supiesse ta
ñer en Elami:daria descanso al choro, y a los
buenos oydos melodia. En todos los modos que
he dicho auerse de mudar,o salir de sus letras fi-
nales:se entiende,que los tañedores han de guar
dar los diapassones de los dichos modos tañendo
accidentalmente. Otra manera ay de organos,
que son vn diatessaron mas alto,que los sobredi-
chos. Estos contienen nueue palmos y medio,que
es la sesquitercia proporcion con quatorze:y nue
ue es casos,que vienen en la dicha proporcion con
treze complidos. Estos y los que tuuieren la mi-
tad:han menester otra regla. En tales organos,
todo lo ya dicho dexaran vn diatessaron abaxo,
delo que mandan las dos reglas superiores. De ma
nera,que si en los primeros organos vn modo pri-
mero que daua en Dsolre:en estos quedara en A
re. Si en cfaut por aquellos:en gamaut por estos
y assi todos los demas. Ay tercera differencia
de organos,que(aunque son pocos)con ninguno
delos sobredichos vienen. Estos son de tan mala
entonacion,que apenas se puede tañer modo per-
fectamente. En su letra final ninguno viene:pero
ni accidentales se pueden tañer,sino que vengan
cient mas cient menos. Pues para estos no puedo
poner cierta regla:sino,que tomen vn tono cõue
nible. Si los tañedores pudieren guardar el modo
que canta el choro tañendo accidentalmẽte:guar
darlo han. Y si en tecla viniere a hallar el tono
de el choro,por la qual el modo no se puede guar
dar:tangan por ella,aũque no se guarde el modo
o mande hazer organos de buen tono.

De otra manera mas clara para lo mesmo. Ca xl v.

AY algunos que las reglas vniuersales no sa
ben aplicar a los casos particulares:por tan
to soy compelido para los tales a hablar en este
en modo particular. Suelen tener algunos tañedo
res vnas tablillas en sus organos(vnas mas erra
das que otras)para todo lo que hã de tañer. De
xaran los chyries del doble mayor quarto en D-
solre,los Sãctus primero en Dsolre,los Agnus
quinto en cfaut. Los chyries del doble menor ta
ñeran primero en Dsolre,los Sanctus octauo en
Ffaut,y los Agnus octauo en Dsolre. Esto en
tiendo si cantan el segundo agnus. Porque si di-
zen el primero:quedara octauo en Ffaut. Los chy
ries del semidoble mayor dexaran septimo en D
solre,o en Ffaut. Si cantan alguno que sube ocho
pũtos: quedara en Dsolre,y sino en Ffaut. Los
sanctus y agnus del sobredicho semidoble tañe-
ran quinto en Cfant. Los chyries del semidoble

menor octauo en ffaut, los sanctus sexto ẽ ffaut, y los agnus suelen algunos tañedores dexar en el mesmo ffaut, y no puede ser: porque ellos son del segundo modo, el qual no se puede por alli tañer. El que no lo supiere tañer por Elami: tañer lo ha por su final, que es Dsolre. Kyries sanctus y agnus de el domingo dexaran primero en Dsolre. No poco yerran los que dexan estos sanctos en ffaut. Porque allende de no poder se tañer en el organo cõmun primero por ffaut: ay otro particular inconuiniente, que tomando el choro Dominus deus forman fa: donde el organo dixo mi, y no ay buen oydo que lo pueda suffrir. Los Chyries solẽnes quedaran octauo en Ffaut, sanctus segũdo en Dsolre, y agnus octauo en ffaut. Chyries de nuestra señora primero ẽ Dsolre, sanctus y agnus segun se dixeren. Chyries, sanctus, y agnus de los angeles quedaran quinto en Cfaut. El tono del hymno primero del aduiento es quarto, y se puede tañer por su final. El hymno del nocturno y laudes son del octauo, y tañerse hã por su final. Christe redemptor de la natiuidad de Christo primero en Dsolre. El hymno delas laudes quarto ẽ su final. Hostis herodis dela epiphania octauo en Dsolre. Quiẽ este modo supiesse tañer por Elami: daria descanso al choro. Audi benigne de quaresma primero en Dsolre. Aures ad nostras octauo en Dsolre. Los tres hymnos dela dominica in passione primero en su letra final. Los otros tres de la resurrection octauos en Dsolre. Iesu nostra redemptio dela ascension quarto en su final. Eterne rex dela mesma festiuidad octauo en Dsolre, y si el organo fuere muy baxo, por ffaut se tañera. Veni creator del spiritu sancto octauo en Dsolre. Los dos hymnos de el nocturno y laudes de la mesma festiuidad primero en su letra final. In magestatis dela trinidad quinto en Cfaut. El del noturno y laudes segundo en su letra final. Pangelingua del sanctissimo sacramẽto quĩto en Cfaut. Sacris solennis quarto en su letra final se auia de tañer, y porque le hazen fenecer en Cfaut: tañerse ha por este signo: y el de las laudes segundo en Dsolre. Doctor egregie de sanct Pablo, quodcũq; de sanct Pedro, y iam bone pastor delas laudes, y aurea luce y petrus beatus del mesmo sanct Pedro todos estos son quartos modos en su letra final. Los tres hymnos de sanct Ioan baptista son segundos. Si el tañedor no los sabe tañer por Elami: dexe los en su letra final. Los hymnos de la transfiguracion se cantan por los del sanctissimo sacramento. Aue maris stella de las primeras visperas de nuestra señora primero por su letra final. En algunos organos se puede tañer por Cfaut. Si fuere el delas segundas visperas es quarto por su letra final. Los dos hymnos del noturno y laudes se tañerã octauo por ffaut. Tibi Christe, y Christe sanctorũ de sanct Miguel primero en Dsolre. Los dos hymnos de todos sanctos venian octauo en Dsolre: aunque ya los cantan cõmunmente primeros, como el dela natiuidad. Exultet celum delos apostolos es quarto en su final. Eterna Christe del nocturno es octauo en Dsolre. Deus tuorũ de vn martir quarto en Elami, y el delas laudes sexto en su final. Sanctorum meritis de muchos martires quarto en su letra final, el del nocturno octauo en Dsolre, y el delas laudes sexto en su final. Iste confessor delos confessores octauo en Ffaut, y el delas laudes sexto en su final. Iesu corona delos confessores no pontifices, y de las virgines sexto en su letra final. Virginis proles del nocturno cõmunmẽte se canta por vt quãet laxis, o por Iste cõfessor. Los dos hymnos dela dedicacion dela yglesia algunas vezes estan puntados por Elami, y otras por Dsolre. Ani ver han de ser primeros en Dsolre: como son los dos de la dominica ĩ passione. Todo lo contenido en esta tabla se entienda con dos condiciones. La primera que hablo con los que cantan romano. Y la segũda que se entienda en los organos primeros: porque en los segundos, quedara todo lo sobre dicho vn diatessaron a baxo de lo señalado.

Auiso para los que rigen el choro. Cap. xlvj.

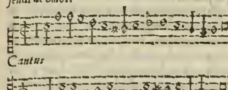
Los que rigen los cantos en los choros: esten auisados, que en la psalmodia, o canticos simples tomen donde el organo dexa. En todo lo demas, oyendo donde el tañedor dexa: tengan consyderacion quantos puntos esta mas baxo, o mas alto el punto primero de lo que cantan: que el final del dicho canto. Pues tantos puntos abaxaran, o subiran de adonde el organo dexo. Cantan vn hymno del quarto modo: sea en lo romano Iesu nostra redemptio. Este hymno siendo

quarto,quedara en el organo en su final,y comiē ça en ffaut:luego al tomar el choro sera vn semi tono arriba, de adonde dexoel organo. El modo primero solenne de magnificat dize el principio fa sol la,que cōmiença en ffaut. Si el organo el modo primero dexa en Dsolre:no dōde el organo dexa:sino tercera menor arriba tomaran. En este caso se haze vn yerro,y no pequeño:y es causado delos tañedores. Quando tañen este modo,tienen por vno delos finales la tecla negra que esta entre Ffaut y Gsolreut:con la qual hazen dezena mayor. Pues como el choro ha de tomar tercera menor,para dezir fa sol la,y halla el organo en el mi,en la tecla negra:tomādo en ella dize mi fa sol,o re mi fa. Assi que en lugar de lleuar por a lamire la:lleuan fa. Puede se esto remediar: con quitar los tañedores eneste caso aquella dezena, y poner otras consonancias. Por los dos exēplos sobredichos entendereys todo lo demas. Aunque parece baxeza dar este auiso:crean me,que no lo pusiera,si no fuera menester. La experiencia me ha enseñado:que algunos vicarios de el choro de ello tienen necessidad. Quando los que entienden poco,hallaren algunas palabras,que no entiēdā piensen,que aotros aproecharan:para los quales se scriuieron. Si los musicos encontraren con algunas baxezas,y poquedades(delas muchas que ay en mis libros)crean que para otros son menester. Deudor se haze el que scriue atodos:razon es que ya hable con vnos,ya cō otros. Principalmē te deue proueer a la mayor necessidad,que es enseñar a los que saben poco:lo qual en todos mis libros de intento he pretēdido. Esta ha sido la causa,que algunas vezes digo cosas replicando,alargandome enellas,y prouando :que si para solos doctos fuera,engendrara fastidio. Los baxos ingenios no sufren materias grandes. Perdonen pues los doctos en los casos semejantes. Cosas hallarā en este libro y en los demas:delas quales (segū tenemos experiencia)se puedē aprouechar.

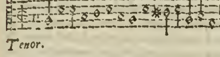
Del genero semi chromatico. Capitulo xl vij.

MUcho tiempo estuue engañado en lo queta ñen,aun buenos tañedores:porque mirando a los tres generos de Musica:veya que ninguno dellos era,y en verdad que me fatigaua el entendimiento. Sonaua bien a los oydos:y reclamaua el entendimiento. Andaua a buscar alguno que de la tal Musica scriuiesse,y no lo hallaua. A los tañedores que preguntaua,porque hazianpuntos intensos y sustentados:respondian lo que yo sabia,que le sonauan bien. En fin por mucho que auia leydo,y preguntado:toda via estaua con mi scrupulo. Quiso Dios,que componiendo vna poca de Musica en el genero chromatico:halle las clausulas de los sustentados y delos intensos,que ahora vsan los buenos tañedores. Mirando a lo que hazen los señalados tañedores,y los tres generos de musica:halle infaliblemente,que tienen compuesto vn nueuo genero del diatonico y chromatico:el qual se puede llamar semichromatico. A poca costa podemos prouar este no ser alguno de los tres generos antiguos. No es genero diatonico:porque vsa de teclas negras. No es chromatico:porque vsa de algunas distancias del diatonico,como son vn tono en pos de otro,y no vsa cō mūmēte del semitono mayor. No es enarmonico: porque no vsa dela diuision del semitono para hazerlos diesis. Es genero cōpuesto del diatonico y chromatico : y assi lepuse semichromatico, quasi chromatico īperfecto. Cō desseo de dar alguna lū bre en este nueuo genero alos que tuuieren necessidad:me parecio poner el presente capitulo, y los quatro siguientes. Poco sera loque aqui dire:porque no ay caudal ni tiempo para dezir mas. Yaūque en esta materia me pudiera alargar:no lo hiziera,por dexarla alos buenos tañedores:los quales de ella darā mejor cuēta cō sus buenas abilidades yexperiencia,que yo. Tābiē tractare poco en esta materia:porque esto bastara para los que poco saben. En este nueuo genero algunos hazen vna tercera de dos semitonos:la qual distancia es del genero chromatico. Acaece, que haziendo fa en bfa♮mi viene con clausula al signo de alamire,sustentādo primero el pūto de Gsolreut:que da formada la dicha tercera. Esta tercera de dos semitonos fue del genero chromatico:porque el diatonico nūca tal interualo vso. No ay otra differencia entre lo antiguo y moderno:sino que antiguamēte aquella tecla negra de entre alamire y Gsolreut era fa,y ahora es mi. Por lo qual los āti guos despues del semitono menor del fa de bfa♮mi hasta alamire ponīā vn mayor,que era desde alamire a la tecla negra abaxo: el qual ahora es menor.

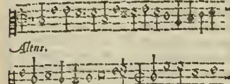
Destos dos semitonos vse enel hymno dela natiuidad de christo, que dize Christe redẽptor, y lo podeys ver enel exemplo siguiente, en el tiple desde la minima puesta en gsolreut con la señal de ♮quadrado hasta el semibreue de bfa♮mi con la señal de bmol.



Cantus



Tenor.



Altus.

Basis.

Hallareys enel tiple enel semibreue puesto ẽ csol fa fa contra mi en quinta: da con el contra alto, y el contra alto el mismo punto da con el tenor vn tritono con vn semibreue en csolfaut. De muchas maneras se puede preparar esta tercera: pero dire la causa porque aqui se hizo. El tiple hizo clausula de octaua con el tenor con sexta mayor para lo qual se hizo el sustentado de gsolreut: luego dio vna quinzena el tiple en alamire con el cõtrabaxo en Are, y esta se hizo con diez y septena y para ser menor se puso ẽ el fa de bfa♮mi porque el contrabaxo no tenia punto sustentado en gamaut, y dado que lo tuuiera: no se podia sustẽtar porque el contra alto dio vn semibreue en gsolreut agudo, y siendo quinzena con gamaut no podia sustentarse el dicho punto de gamaut. Assi que, para hazer la tal tercera de dos semitonos se requiere muchas preparaciones. El que estos dos semitonos quisiere vsar (que son interualos particulares de este genero nueuo) este auisado, que en la boz baxa cõ quiẽ haze clausula de octaua no diga fa: porque (segun fue dicho enel libro tercero capitulo diez y ocho) seria hazer dos septimas vna en post de otra. Para que esta tal clausula venga en sexta mayor, como las otras de octaua: cõuiene dezir mi en la boz baxa, como yo lo di en el tenor en bfa♮mi. Otra consonancia se vsa en este nueuo genero, que es vna quarta de vn tono y dos semitonos menores: la qual se vsa en los diatessarones de los puntos sustẽtados. Esta fue tomada del genero chromatico. Differẽ en el vso, que los antiguos la vsaron por tercera: y los de nuestro tiempo por quarta. En el genero chromatico comunmente se hazia en dos interualos: el vno era de vn semitono menor, y el otro de tres semitonos. Algunas vezes la podian hazer en tres interualos, que vernan a ser quarta: si entraua en ellos el tono desde Are a ♮mi, o desde alamire al mi de bfa♮mi. Esta quarta de vn tono y de dos semitonos menores generalmente vsa el genero semichromatico: por lo qual es propria suya. En muchas partes de mis libros hallareys exemplificada la dicha quarta. Los puntos intensos que ahora se vsan: tambien son del genero chromatico. Este genero nueuo de semitono haze tono. Algunas vezes diziendo el canto mi en Elami, y fa en ffaut, que es semitono: ponen el fa en la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. Esto hazia el genero chromatico: sino, que enel era tercera, y los musicos deste tiempo la hazẽ segunda mayor. Los puntos remissos dela manera que ahora se vsan: se guardauan en el genero chromatico. Porque como las segundas que cõmunmente se vsauã enel genero chromatico eran semitonos, y el punto remisso sea de tono hazer semitono: sin differẽcia alguna son vnas mesmas distancias. Los sustentados que ahora se vsan en las clausulas: son del genero chromatico. Ay otra segunda en este genero de vn tono y vn semitono mayor: la qual es del genero chromatico. Poned que vna boz da en Ffaut, y la otra en Dsolre. Sube a Gsolreut aquella, y abaxa a ♮mi esta, y vienen a hazer clausula en alamire y Are. Aquella distancia de Ffaut a Gsolreut sera de vn tono y vn semitono mayor por el punto intenso para hazer la clausula. De forma, que el punto de gsolreut se porna en la tecla negra. Lo sobredicho se entiende si por fuerça tocarõ en Ffaut por estar la otra boz en octaua. Si este caso particular no viene: el pũto de Ffaut tãbien se porna en tecla negra como el de gsolreut. Exemplo dela dicha segunda.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Basis.

El quarto semibreue del tenor puesto en Gsolreut tiene vna señal de ♮quadrado,y denota la tecla negra arriba de Gsolreut:y el semibreue de Ffaut ha de dar en la blanca:porque el tiple da octaua con el. Subiendo desde Ffaut ala dicha tecla negra es la segunda de vn tono y vn semitono mayor. Al herir las consonancias en el genero chromatico auia vna tercera que le faltaua vna cõma para dos tonos. Enel monachordio chromatico se hallara este interualo desde la tecla puesta despues de Cfaut hasta Ffaut:la qual contiene el mona chordio cõmũ enel lugar ya señalado. Este interualo es proporciõ sesquiquarta. El que diuidiesse vna cuerda en cinco tamaños:los quatro ternian hasta ffaut,y cõn el vno allegariã a la sobredicha tecla negra. Desta consonancia vsa el genero semichromatico:en vn tiempo muy dissimulada,y ahora claramente:porque la consonancia que es dicha ditono,o tercera mayor, en el monachordio cõmun(mayormente la que se haze con tecla negra,como es desde Dsolre ala tecla negra que esta entre Ffaut y Gsolreut)no contiene dos tonos. A este interualo falta vna cõma para tener dos sesquioctauas,que son dos tonos. Es pues este interualo que ahora vsa el genero semichromatico:el que tenia el genero chromatico: el qual se hazecõ la dicha proporciõ sesquiquarta. Estas y otras nouedades ay eneste nueuo genero,o por mejor dezir consonãcias resuscitadas: que de poco tiempo aca han sacado los buenos tañedores y cãtores a luz. Lo que eneste caso se dessea:dire enel libro quĩto capitulo treynta y dos.

Quando tocaran en tecla negra. Capitulo xl viij.

TOda la difficultad puesay eneste genero: es saber quando de tono se deue hazer semitono y de semitono hazerlo tono. Esto es saber porque regla cierta:quãdo ha de ser pũto intenso,quãdo sustentado,y remisso. Muchos hã trabajado de poner reglas para la certidũbre de los dichos pũtos:pero tienen grandes instancias. Algunos tañedores he oydo dezir,que al subir deuen yr por las teclas negras: y al abaxar por las blancas. Porque algun principiante vio vna vez esto hazer:le parecio ponello por regla. Mas vezes daremos la dicha regla falsa:que verdadera. Hallareys,que subiẽdo herireys la tecla blanca quasi siempre: y enella tocareys al abaxar,y aun algunas vezes en la negra. Por no ser cosa cierta la sobredicha regla:de ella no hagamos caudal. Otra pone Touar,y aũque al parecer algunos piẽsan ser buena:no lo es. Porque es falta,y corta: que no comprehende todos los puntos de teclas negras. Dize assi. Nunca la clausula de consonancia perfecta deue acabar en dos tonos:sino la vna boz formara tono,y la otra semitono. Tambien podiamos dezir,que nunca acabaran dos bozes en clausula de consonancia perfecta con semitonos:sino que necessariamente la vna formara tono y la otra semitono. Toda esta regla se fũda en lo que dizen cõmunmente los tañedores,que todo pũto de clausula ha de ser tecla negra. Allẽ de de ser esta regla particular:tiene excepcion,segũ que despues diremos. Andrea puso en su musica vna regla,y aprouecho se de Franchino para hazerla,y es la cosa mejor(a mi juyzio)que eneste materia he leydo. Dize assi. A las concordãcias imperfectas siempre se siga la consonãcia perfecta mas cercana, conuiene a saber à la tercera imperfecta vnisonus,a la tercera perfecta la quinta,y à la imperfecta sexta la quinta,y a la sexta perfecta la octaua. Son palabras formales las dichas del sobredicho author:segun se puede ver en el latin siguiente. Imperfectas concordantias semper sequatur proximior perfecta:puta imperfectã tertiam vnisonus,perfectam quinta,imperfectam sextam quinta,perfectam octaua,vt Gaphorus. Para la inteligencia y vso desta regla presupongo muchas cosas. La primera,vn pũto puesto en

qualquiera delos signos (que son teclas blācas) se puede poner en tecla negra: excepto el pūto pue sto en Dsolre, o en alamire. Los puntos que en estos dos signos estuuieren: siempre se han de poner en teclas blancas. Presupongo que entre las cinco teclas negras que tiene la octaua: las tres son de ♮quadrado, y las dos son de bmol. Las tres de ♮quadrado siruen a los puntos intensos y sustentados: y las dos de bmol para los puntos remissos y caydos. Digo lo tercero, que vn mesmo punto es el intenso y sustentado: y otro el remisso y caydo. Quando subiendo de semitono hazeys tono: se dize punto intenso, y quando abaxando de tono hazeys semitono: se dize sustentado. Si subiendo de tono hazeys semitono: se dize remisso, y si abaxando de semitono hazeys tono: se puede llamar punto caydo. El punto intenso y sustētado se pone (tañendo natural mente) en las tres teclas negras, que forman mi: y el remisso y caydo enlas que forman fa. Digo mas, que (como aya tercera mayor y menor, y sexta mayor y menor) este doctor alas mayores llama perfectas en comparacion delas menores: y a las menores imperfectas en comparacion delas mayores. Estos mesmos nōbres les pone Glareano author moderno. Presupuestas estas cosas la regla es manifiesta. Todas las vezes que vuiere de dar vnisonus, o alguna de sus compuestas, viniendo de tercera, o de algunas de sus compuestas: no verna de tercera mayor, que es perfecta: sino dela menor, que se dize imperfecta. Mas cercana esta la tercera menor de vnisonus, que la mayor. Luego si enel canto estuuiere puntada vna tercera mayor, viniendo a vnisonus no la haremos cantando, o tañendo. Cōmunmente quādo viene esta tercera mayor, y ha de ser menor: se remedia enla boz inferior poniendo el tal punto enla tecla negra, que esta arriba del signo donde estuuiere puntado. Este mesmo juyzio sea auido viniendo a octaua de dezena, y a quinzena de dezisetena. Si hiziere vna quinta, y viniere a ella de tercera: sera dela mayor, que es dicha perfecta. Esta tercera mayor es mas cercana ala quinta: que la tercera menor. Si en lo puntado estuuiere la sobredicha tercera mayor (como desde Ffaut hasta alamire, viniendo a Elami y al mi de b fa♮mi) guardarse ha segū que estuuiere pūtado. Si la tercera fuere menor: remediarse ha enla boz superior, subiendo ala tecla negra mas cercana de donde esta puntada. Si enesta tecla negra vuiere algun impedimento por alguna octaua: remediese en la boz inferior con tecla negra, que forma fa: aunque algunos no quieren vsar deste remedio, porque les parece el tal fa no ser del tono. A mi juyzio si hablan de tono simple en el genero diatonico toda tecla negra es estraña: pero mirando a las consonācias perfectas dentro del genero compuesto que vsamos: tan de essencia es la tecla negra fa: como el mi. Y por tanto todas las vezes que ē vna parte falta el remedio: se puede dar ēla otra, y es segū arte. Cōmūmēte se guarda esta regla dela tercera mayor: quando de tercera venimos a formar octaua. Si de quinta saltamos a sexta, para boluer a la mesma quinta: haremos la sexta menor (que es imperfecta) porque esta mas cercana de la quinta. Y si la boz superior hiziere el mouimiento de la sexta, y enlo natural no la vuiere menor: hazerse ha con vna tecla negra. Y si el dicho mouimiento hiziere la boz inferior, y en teclas blancas vuiere la sexta menor: aquella se hara, y si no la tuuiere el canto: ha se de hazer con vna tecla negra, que es mi: la qual esta arriba del signo donde estuuiere puntado. Y aunque la boz baxa no salga de quinta, como dicho he, sino de octaua, a sexta y quinta: la tal sexta sera menor. Quando hizieremos octaua, ahora sea en clausula o de huyda, viniendo de sexta: sera hecha con sexta mayor la qual es dicha perfecta, y es mas cercana dela octaua, que la sexta menor. Viniendo mayor ēlo pūtado no ay que remediar: pero si fuere menor remediarse ha enla boz superior cō tecla negra, que es mi. Y si desta manera no se pudiere remediar por causa particular: remediarse ha enla boz baxa con vna tecla negra, que es fa. En tal caso haremos clausula de quarto modo: concluyendo la clausula en la boz baxa con semitono, y enla alta cō tono. Lo que enestas cōsonancias simples he practicado: se guarde enlas compuestas. Vnisono se dio con tercera menor: la octaua sera con dezena menor, y la quinzena cō diezysetena menor, y assi de todas sus semejantes. La quinta se dio con tercera mayor: luego la dozena se dara con dezena mayor, y la diez ynueuena con diez ysetena mayor, y assi de todas sus semejantes. La octaua se dio con sexta mayor: la quinzena se dara cō trezena mayor, y la veynte y dos cō la veyntena mayor, y assi de sus cōpuest as

Lo que dixe de la tercera mayor y sexta menor, por la quinta: se entienda dela dezena y trezena, y todas sus compuestas, boluiendo a la consonãcia perfecta donde salio. Esto que digo de teclas negras, la vna que es mi, y la otra fa: se entiende en los modos naturales. Poned lo por obra ẽ los modos accidentales: conforme a las dichas distãcias. Quiero dezir, quecomo toda tecla negra sea essencialmente deffendida en los modos naturales y concedida accidentalmente: assi toda tecla blãca que essencialmente fuere deffendida a los modos accidentales, en casos particulares las tales teclas blancas son concedidas a los modos accidẽtales. Pues en casos que las teclas negras son cõcedidas a los modos naturales: en aquellos son recebidas las teclas blancas, deffendidas en los accidentales. Todo lo sobredicho se guarde, no tã solamente en las clausulas: pero todas las vezes que vinieren alas consonancias perfectas de qual quier manera que sea.

Dela excepciõ de esta regla. Capitulo xlix.

La sobredicha regla por ser de varon excelẽte ẽla musica, ypracticada de semejantes: se deue guardar, exceptados algunos casos. El primero es, si por guardar la sobredicha regla, diere el canto fa contra mi en consonancias perfectas. Consonancia perfecta llamo eneste caso quinta, octaua, y todas sus compuestas. Pues en tal caso no guardando la sobredicha regla sera buena musica, por euitar mayor mal, conuiene a saber dissonancia causada de fa contra mi en consonancia perfecta. Assi que el tal punto se põga enel mesmo signo que estuuiere puntado: specialmẽte viniẽdo a dar octaua. No ay preparacion sufficiente para dar fa cõtra mi en octaua: como la ay para lo dar en quinta. Aunque venga fa contra mi ẽ quinta: si por regla particular la podeys dar: sede, y se guarde en tal caso la regla principal, y no la excepcion. Pues entiendo ser excepcion: en parte donde no se puede dar fa contra mi en quinta. El segundo caso es particular para la quinta y sexta. Quãdo vna boz sale de quinta para hazer sexta, y la otra boz va tras ella, y la alcança enla quinta: tal sexta dareys, qual pide la otra boz para que venga a ser quinta. Sale vna boz de alamire y va a b fa ♮ mi, estando la otra en Dsolre: la qual boz puesta en Dsolre va a Elami. Pues la sexta que estas dos bozes dieren, sera mayor: porque assi lo pide la quinta que despues viene desde Elami a b fa ♮ mi. El exemplo destas excepciones se hallara adelante enel capitulo cincuẽta y vno. Enel capitulo treynta y cĩco sirue esta excepciõ por regla principal para hazer las clausulas que no tienen punto sustentado: y es oraculo enla sobredicha materia, y de hombres sabios muy extimado.

De la causa desta regla Capitu. l.

La causa porque se mezclaron las consonancias conforme ala sobredicha regla: dessearan los curiosos saber. Para satisffazer a los tales tẽgo necessidad de tomar larga lacarrera. La razõ porque se combinaron las consonancias enla forma que las vsamos, conuiene a saber que no se den dos octauas, ni dos quintas vna en pos de otra, dize Philolao, fue vna alta consyderaciõ delas cosas naturales. Vemos que el gusto se recrea y cena con el dulçor, y la vista conel color, y el olfato con el olor: assi el oydo con el sonido. Todas las potencias se quietan en lo mas perfecto de su objecto. Vna delas cosas cõ que se cognosce esta perfection: es por sus contrarios. Cognoscereys la cosa dulce facilissimamente por la amarga. Para que el oydo cognosciesse por esta via la perfection de la quinta y octaua: las mezclaron con las cõsonancias imperfectas. Y para que gozasse dela perfection delas terceras y sextas: enbueluen las con las dissonancias. Cognoscida pues por el oydo la perfection de la quinta y octaua, quãdo de alguna dellas ha de salir, o aellas ha de boluer: de aquella imperfecta vsara, que este mas cercana a su perfection: lo qual es conforme a razõ. Pues apartandose de su perfectiõ, oyendo a ella no se deue mas apartar, o estar menos distante, de quanto fuere menester para el cognoscimiento de la tal perfection. Todos quantos en Musica cõponen: pretendẽ la perfectiõ dela sonoridad, y melodia. Pues de tal manera mezclaron las consonãcias, que ahora pongan consonancias perfectas, imperfectas, o dissonancias: siempre querriã, que el sonido de todas ellas fuesse perfecto por ser blanco y paradero del oydo.

Dela

Dela practica de la sobredicha regla Capitu.lj.

EN los siguientes exemplos hallareys verificada la sobredicha regla.

Tiple. Por quinta. Por doze

na. Por octaua.

Por quinta. Y dozena

Contra. Por octaua.

Por vnisonus. Por quinta.

Por dozena.

Por octaua.

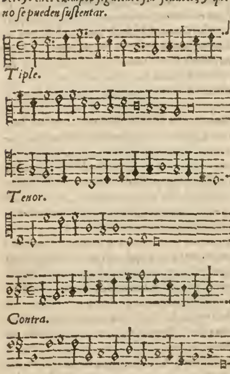
LA primera vez que la contra hirio en Cfaut: es punto sustentado, y assi tiene vna señal de ♮ quadrado. El punto siguiente que en la mesma boz esta en Dsolre viene a dar octaua con el semibreue del puntillo puesto enel tiple en dlasol re. Pues viniendo octaua desde dezena: ha de ser con dezena menor, que es imperfecta. Y como ella este puntada dezena mayor: ha se de remediar con tecla negra: lo qual significa la sobredicha señal puesta enel dicho punto puesto en Cfaut. El pũto primero que el tiple tiene en csolfaut: es vna minima, el qual tiene puesta vna señal de ♮ quadrado. La seminima que adelante dela sobre dicha minima esta en dlasolre, viene a dar vna quinta cõ la minima que tiene la contra en Gsolreut. Pues viniendo de tercera a quinta: ha de ser tercera perfecta que es mayor, y como enlo puntado no estaua sino menor: tuue necessidad de poner la sobredicha señal: para que de tercera menor hiziessemos tercera mayor. A la primera minima que el tiple tiene en gsolreut: le puse vna señal de ♮ quadrado. Fue la causa: porque la minima que se sigue enalamire forma dozena cõ vna minima puesta enla cõtra en Dsolre. Viniendo de dezena a dozena, no sera de dezena menor (como ella estaua pũtada) sino de mayor: y por esto se puso la sobredicha señal. La señal puesta en la contra, debaxo de el punto que esta en csolfaut: se puso porque viene a dar vnisonus de tercera: y ha de ser menor. La señal que puse en vna minima puesta en Gsolreut enla sobredicha contra: es porque vamos a quinta desde la sexta, y ha de ser sexta menor. La señal puesta enel tiple, enla minima, en csolfaut es: porque van a octaua desde la sexta: y ha de ser hecha con sexta mayor. La señal puesta en la minima de Gsolreut graue enel mesmo tiple se puso: porque adelãte della damos quinta, y viniendo de tercera: ha de ser mayor. La señal puesta enel mesmo tiple enla minima de gsolreut agudo: se pone por causa dela quinzena, que se sigue. Y la señal puesta enla contra en Cfaut es por la dozena, que luego se sigue. Al hazer de la clausula final enel tiple no puse señal enla minima de csolfaut (la qual cõmunmente suelen poner en tecla negra) porque enla boz baxa hize b mol. Vno de los casos, segun dixe, donde no pueden sustentar punto: es el presente. Si haziendo la boz baxa bmol, sustentassen el punto enla boz alta: darian dos septimas vna en post de otra, segun se puede ver en el exemplo siguiente.

Tiple. No se puede hazer

Tenor. No se puede hazer.

Si lo sobredicho como es puntado se tañesse: ternia dos deffectos. El vno, que el tiple haria vna tercera de dos semitonos menores al hazer dela clausula sin preparacion: y el segundo, que ãbas bozes dariã dos septimas, y no se permite. La vna se

ptima dio enel ſincopado, la qual es cõmun en las clauſulas de octaua: y la otra enel punto ſuſtentado. Digo, que las vezes que compelido por neceſſidad el punto baxo hiziere fa: no puedo ſuſtẽtar el punto ſuperior. Los puntos que por la ſobredicha regla ſe han ſuſtentado: por la excepcion los vereys enel exemplo ſiguiente ſin ſeñales, y que no ſe pueden ſuſtentar.



Con hazer que dieſſen enlos puntos ſuſtentados octaua, o quinta: ſe quitaron las ſeñales del exemplo ſuperior: enel qual mirareys todos los pũtos que tienen ſeñales, y vereys que en eſte ſegundo exemplo vienen a dar conſonancias perfectas, y no ſe pudieron hazer en teclas negras.

De algunos primores para tañedores. Cap. lij.

VNa de las grandes neceſſidades que los tañedores de capillas de canto de organo tienen: es tañer el modo primero por Ffaut. Por Gſolreut en muchas capillas no tienen tiple para cantarlo: y ſi lo tañen por Dſolre: faltan los contras baxos. Piden los maeſtros que ſe tanga eſte modo por Ffaut. Enlos organos como eſtan no ſe puede tañer: porque le falta el fa entre Gſolreut, y alamire, y todas ſus octauas. Los organos de la capilla real de Granada lo tenian enel tiempo del muſico Vela nuñez, y el que ahora tienẽ: no es complido fa. Entre los muchos modos poſſibles que para poner el dicho fa ay: es vno, que en los ſobre dichos organos ſe vſo. Han de poner enla miſtura delo flautado, enlos ſobredichos lugares dos caños: vno que forme fa, y otro mi. El que formare fa deue ſer mayor vna cõma, que el otro. Quanta diſtancia ſera eſta cõma: el que leyere mis libros ſera de ello cierto. Pornan ſu hierro al caño, que formare fa: como lo tiene ahora el que forma mi. Quãdo le viniere al tañedor el modo primero a Ffaut, o el maeſtro de capilla lo pidiere (como muchas vezes el maeſtro figueroa lo demãda) cerrara todos los regiſtros, y dexando lo flautado abierto, quitara los hierros dela tecla negra que eſta entre Gſolreut y alamire y todas ſus octauas: y enlas meſmas teclas negras porna el otro hierro: el qual abrira el fa. En ſola vna miſtura baſtara poner los los ſobredichos caños, que formen fa: por no cargar mucho el organo. Aũque enlos organos otras abilidades ſe pueden hazer: la ſobredicha es de mayor neceſſidad. Para que los tañedores tengan monachordio en que ſe exercitẽ eneſte modo primero por Ffaut y en otros: en fin del tractado ſexto pongo vn monachordio nueuo. Entre tanto que eſte monachordio ſale, para exercitar ſe en el modo primero por ffaut: dare vn auiſo. Enel monachordio que ahora tenemos eſta la tecla negra de entre Gſolreut y alamire tã baxa: que quaſi es fa. Dela manera que paſſa por mi, no ſiendo lo: podia ſer tañida por fa, y paſſar imperfectamente. Pero quien quiſiere hazer la ſobredicha tecla negra ſer fa perfecto: nunca la toque: ſin que primero aya herido en Ffaut, y ſe eſte el dedo quedo enel dicho ffaut y pocas vezes toque enla tecla negra entre gſolreut graue y alamire: ſino en la aguda y ſobre aguda. Digo, que hiriendo primero en Ffaut agudo y ſobre agudo y teniendo el dedo quedo, leuantan la cuerda, y como las dos ſobredichas teclas negras hieran en la cuerda que Ffaut hiere: quedan las dichas teclas negras hechas fa perfecto. La tecla negra que eſta entre Gſolreut graue y alamire en algunos monachordios hiere enla cuerda de Ffaut.

Eneste caso vsarse ha el remedio sobredicho. Quando en otra cuerda biere la dicha tecla negra: ella esta tan baxa, que quasi es fa. En tal monachordio bien se, que puntualmente no verna fa: pero tocandola pocas vezes bien puede passar: mayormente sino da de golpe con Ffaut graue.

Auisos particulares para cifrar. Capi. liij.

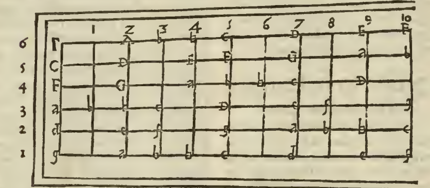
EL que quiere de mudar el canto de organo en alguna delas sobredichas maneras, para cifrar: es menester tener consyderacion a la octaua primera del monachordio, que esta recogida con nueue teclas. Si por mudar vn modo, tuuiere necessidad de formar alguna boz del contra baxo en vna delas teclas que faltã: este auisado el tañedor que no puede, porque no las tiene. Luego en tal caso ay necessidad de remedio particular. Quando en passos semejantes vays cifrando, o virguládo para poner en el monachordio cõmun: remediad los tales passos con ponerlos en otros signos, que puedan dar, si cõtra punto sabeys: o dexaldos por poner, si las otras bozes lo consienten, o ponga se en la octaua arriba. Tambien vayã auisados al cifrar modos accidentales, enlas bozes accidentales, que al tal modo faltan: como son sustentados de clausulas y los puntos intensos y remissos por consonancias perfectas. Al cifrar allende de saber de memoria los numeros de todas las teclas, o tener delante el monachordio: doy vn auiso para mayor facilidad. Si la distancia del semitono es subiendo: augmẽtareys vna vnidad, y si abaxare: quitarla heys. Elami graue es treze: luego Ffaut sera quatorze, que es vna mas. Si Cfaut es nueue luego ♮mi sera ocho. Si la distancia del tono subiere: augmentareys dos, y si abaxare: quitar los heys. Si Dsolre es onze: luego Elami sera treze. Y si alamire agudo es diez y ocho: Gsolreut graue sera diez y seys. Si la distãcia de tercera menor subiere: augmentareys tres, y si abaxare: serã diminuydos. Si alamire agudo son diez y ocho: luego csolfaut seran veynte y vna. Si ffaut agudo es veynte y seys: luego dlasolre sera veynte y tres. Si la distancia de dos tonos subiere: augmentareys quatro, y si descendiere: seran diminuydos. Al diateßaron son cinco, al tritono seys, al diapente siete, a la sexta menor ocho, a la sexta mayor nueue, a la septima menor diez a la septima mayor onze, y al diapaßon doze. Esta cuenta se entiende desde Are hasta la vltima tecla del monachordio. Las cinco teclas que estan antes de Are: sola vna vnidad se augmenta (si sube el canto) o se diminuye si abaxa: en qualquier segũda que sea: porque no tienen diuision de tonos. Sea la regla de todo lo dicho eneste caso y de otros interualos, que mireys quantos semitonos tiene la distancia que cifrar quereys, y tantas vnidades augmentareys: si subiere, o le quitareys: si abaxare. Desde Are a delante se entiende esta regla. Estays en Are, y es seys: sube el canto ocho puntos, la octaua tiene cinco tonos y dos semitonos, y los cinco tonos son diez semitonos. Luego la octaua tiene doze semitonos. Pues al seys, que es Are augmentalde doze, y seran diez y ocho. Pues este es numero que tiene alamire agudo. Sabed ciertamente quantos semitonos tiene cada distancia: y podeys facilmẽte cifrar. El que cifrare las distancias delos puntos intensos y sustentados: tenga auiso, que el pũto intenso aunque este puntado semitono: en el cifrar tiene cuenta de tono, y assi augmentareys el dos, porque siempre se haze subiendo. Y al cifrar delos sustentados tened cuenta de semitono: aunque ellos esten puntados tonos. A estos puntos quitareys vna vnidad dela cuenta del punto superior: porque son semitonos, y siempre se hazen descendiendo. El punto remisso aunque tiene distancia de tono: es semitono en la medida, y por tanto sola vna vnidad augmentareys ala cuenta del pũto inferior. El punto dimisso se haze distancia de tono, siendo el semitono: por tanto las vezes que se offreciere: se diminuya en la cuẽta vn dos. Ninguno comience a cifrar hasta entender desde el capitulo quarenta y vno a este. Estos capitulos hablan de los puntos de teclas negras: en los quales consiste la difficultad del cifrar. No basta saber los numeros de los signos: sino entendeys quando el punto pide mayor numero de su signo, o menor. Es de notar, que todo punto puesto en d, y a, no se puede augmentar ni diminuyr los numeros delas dichas letras: sino aquellos cifrareys, que las tales letras tuuieren. El punto puesto en c.f, o g, puede ser augmẽtado el numero de su letra, o no augmẽtado: pero nũca diminuydo. El pũto puesto ẽ e, ♮ puede ser diminuydo, o no diminuydo: pero no augmentado.

Comiença el arte dela vihuela

Para el lector

Lo que en todos mis libros he pretẽdido, que es primero declarar y poner por arte lo que hazen los musicos practicos, y despues si ay alguna cosa nueua dezirla para los que la quisieren seguir: assi lo hare en la materia dela vihuela. Los curiosos tañedores de vihuela en vna de dos maneras se han en esta materia. O mudan la musica para el instrumento: o mudan el instrumento para la musica. Digo, que como es vn organo solo, y los signos tiene fixos, y por ser la Musica fuera de tono para responder en el choro, o por otra cosa que parece al tañedor mudan la musica: assi ay algunos tañedores de vihuela, que siempre imaginan la vihuela de vna manera, y si la musica no viene conforme ala ymaginacion que tienen dela vihuela, porque sale fuera delos trastes: mudan la Musica por signos, que descansadamente se pueda tañer. Este arte de tañer vihuela antiguamẽte se vsaua mas que ahora, y auia tañedores con mayor facilidad: aunque no erã extensamente tan sabios: como los que vsan en este tiempo muchas vihuelas. Tracto esta materia debaxo la presente ymaginacion enel capitulo ochẽta y dos. Los que no supierõ mudar los trastes: vsaron esta manera de poner enla vihuela, y para los tales era buena. Ay ahora musicos, que no cõtentos con mudar la musica para la vihuela: sino dexan estar la como la hallã, y mudan las vihuelas, que no siempre ymaginan la sexta ser vn signo: pero segun sube, o abaxa la Musica: assi fingen ser la sexta en vazio. Ymaginã pues vnas vezes començar la vihuela en gamaut, otras en Are, y assi proceden por todas siepte letras differentes, y aun por diuisiones de tono comiençan algunas vezes. Esto vsan buenos tañedores, y en las cifras de España, y estrãgeras lo hallareys. Cognoscereys vsar los buenos tañedores de muchas vihuelas: por que no siempre ponen la claue en vn traste. Enlos titulos que tienen las cifras vna vez dize, la claue de csolfaut esta en la tercera enel traste tercero, y es vihuela de gamaut, otra vez enel primero de la dicha tercera, y es vihuela de Are. De forma, que como mudan las vihuelas por do cifran: assi señalã el lugar dela claue. Tracto esta materia segun la presente ymaginaciõ desde el capitulo siguiente hasta el ochenta y dos. Si yo tuuiera officio de tañer me occupara en ambas maneras (teniendo tiempo para ello) por saber mas extensamente la Musica. En fin delos capitulos ya alegados tracto dela vihuela cõmũ, y de vna de siepte ordenes en toda la perfection possible a mi capacidad.

Exemplo dela vihuela comun



Os numeros puestos al principio deste exemplo significan y declarã los nõbres delas cuerdas. Pues el seys dize la cuerda que enfrente del esta ser la sexta, y el quinto ser la quinta, y assi de los otros. Comiença en esta demonstracion la cuerda sexta en vazio (segun nuestra ymaginaciõ) en gamaut: por lo qual tiene al nascimiẽto vna g griega, que se dize ser gamaut. Lo que digo del nascimiẽto de la cuerda sexta: se entieda de todas las otras que las letras puestas al nascimiento de las dichas cuerdas, junto a los numeros significan estar en vazio en tales signos: quales las dichas letras señalan. Entiẽdo estar vna cuerda en vazio quando es herida sin hollar algun traste. Dize pues la g que esta al principio de la sexta: que la tal cuerda en vazio es gamaut. La c que esta al principio dela quinta dize ser Cfaut la tal cuerda en vazio. La f en la quarta es Ffaut, y la a en la tercera alamire, y la d en la segunda es dlasolre, y la g en la prima es gsolreut agudo. De adonde infiero, que toda vihuela cõmu, bien tẽplada desde la sexta hasta la prima tiene quinze puntos. Los numeros que estan en la parte superior dela vihuela pintada desde vno hasta diez señalan el orden delos trastes. De forma, que sobre el traste primero esta vna vnidad, sobre el segundo ay dos, y assi procede hasta el decimo traste. Dela manera que en las letras dela Musica y delas consonancias de cãto de organo podemos proceder en infinito: assi en los trastes dela vihuela. Diez trastes puse en la demõstracion, que es vn medio bueno: el qual vsan cõmunmente los tañedores. Comẽçãdo pues la sobredicha vihuela en gamaut: desde este signo al de Are ay vn tono, y para formarlo, son menester dos trastes. Siendo pues gamaut en la sexta en vazio: Are sera en el segundo dela dicha sexta, assi formaremos vt en gamaut, y re en Are. De re a mi es vn tono: formando el re en el segũdo traste, el mi se hallara en el quarto. Notad que en los signos donde ay ♮, assi como en ♮mi, y en sus octauas: pongo dos. La vna pequeña que señala fa, la qual se pone vn traste delante de la a: porque forma semitono. Pongo otra quadrada en esta figura ♮, y por formar tono se pone adelante dela a dos trastes. Ordenadamente procede esta cuerda en el quinto Cfaut, en el septimo Dsolre, en el nono Elami, en el decimo Ffaut. Para entender facilmente lo que vo diziẽdo: sacad primero en vn papel la vihuela sobre que vo hablando. La quinta cuerda en vazio es Cfaut, en el segundo traste Dsolre, en el quarto Elami, en el quinto Ffaut, en el septimo Gsolreut en el nono alamire, en el decimo el fa de bfa♮mi. La quarta en vazio es Ffaut, en el segundo Gsolreut, en el quarto alamire, en el quinto el fa y en el sexto el mi de bfa♮mi, en el septimo csolfaut, en el nono dlasolre. La tercera en vazio es alamire, en el traste primero el fa y en el segundo el mi de bfa ♮mi, en el tercero csolfaut, en el quinto dlasolre, en el septimo elami, en el octauo ffaut, y en el decimo gsolreut. La segunda en vazio es dlasolre, en el traste segundo elami, en el tercero ffaut, en el quinto gsolreut, en el septimo alamire, en el octauo el

fa y enel nono el mi de bfa♮mi,y enel decimo c ſolfa. La prima en vazia es gſolreut, enel ſegundo traſte alamire,enel tercero fa y en el quarto mi de bfa♮mi,enel quinto cſolfa,enel ſeptimo d laſol,en el nono ela,y en el decimo ffaut. Cō eſte vltimo ſigno da la vihuela buelta redonda.

Como ſe templara la vihuela cōmun. Capi. lv

COmo ſe puede templar eſta vihuela por octauas ya fue dicho para los principiantes enel libro ſegūdo. Reſta ver eneſte otras dos maneras de templar. Por vniſonus ſe tiempla, hollando toda cuerda inferior enel quinto traſte,herida con la ſuperior que eſta a ella junto en vazio ſeran vniſonus. Cuerda inferior llamo a la mayor en numero,y ſuperior ala menor en numero. Las cuerdas que enla vihuela tienē el lugar mas alto,ſon mas baxas enla entonacion:y las que tienen el lugar mas infimo,ſon mas altas enel ſonido. Pues hollando la ſexta enel quinto traſte, y tocando la quinta con ella en vazio:eſtan vniſonus. Vna cuerda de otra eſta vn diateſſaron,que ſon cinco ſemitonos,y cada vn traſte forma ſu ſemitono. Luego para hazer que la cuerda inferior venga vniſonus con la ſuperior:enel quinto traſte ha de ſer hollada. Para que la quinta cuerda venga vniſonus con la quarta ha de ſer hollada la dicha quinta en el quinto traſte,y aſſi todas las demas excepto que(como deſde la quarta a la tercera aya ſolamēte dos tonos,que ſon quatro ſemitonos) hollando la quarta enel quarto traſte: viene vniſonus con la tercera. Eſto cognoſcereys claramēte por las letras pintadas enla vihuela:que ſiempre la letra que eſta en el quinto traſte de la cuerda inferior,es ſemejante ala que eſta en la cuerda ſuperior en vazio:excepto la quarta con la tercera,que la letra que tiene la quarta enel quarto traſte es la meſma que tiene la tercera en vazio. Otra manera ay de templar la vihuela,y es por quintas. Toda cuerda ſuperior hollada enel ſegundo traſte con la inferior en vazio:vienē a formar vna quinta perfecta,que es vn diapēte:excepto la tercera que ha de ſer hollada en el tercero traſte,para formar la dicha diſtancia. Pues hollando la quinta enel ſegundo traſte,y hiriendo la ſexta en vazio con ella:haze diapente. Por las letras cognoſceran perfectamēte lo ya dicho: pues la ſexta en vazio tiene vna .g,y la quinta en el ſegundo traſte vna d: las quales le ras ſeñalan gamaut en la ſexta y Dſolre enla quinta. La quarta hollada enel ſegundo traſte(que es Gſolreut)hiriendola con la quinta en vazio (la qual es Cfaut)forman quinta. La tercera hollada enel tercero traſte,tocada con la quarta en vazio forman quinta:que es deſde Ffaut a cſolfaut. La ſegunda hollada enel ſegundo traſte(que es elami)herida cō la tercera en vazio(que es alamire) forma diapēte. La prima hollada enel ſegundo que es alamire,herida cō la ſegūda en vazio(que es dlaſolre)forma diapēte. Tiene la claue de Ffaut ēla quarta envazio:y la de cſolfaut ēla tercera en el tercero traſte. Para que vno ſepa la mano ſeguida eneſta vihuela de gamaut que yo pinte,y enlas demas que en eſte temple,y en otros ſe hā de pintar:note la regla ſiguiente. Todas las cuerdas o comiençan en boz que forma tono,o en boz que concluye ſemitono. Si la cuerda comiença en ſigno que forma tono:ſiempre ſubiremos aella en la vihuela cōmun deſde el tercero traſte de la cuerda inferior:y ſi formare ſemitono del quarto traſte:excepto a la tercera,que ſi ſubimos con tono ſera deſde el ſegūdo de la quarta:y ſi con ſemitono, deſde el tercero. Eſta meſma conſyderacion ſe terna enlas otras vihuelas al ſubir delas cuerdas inferiores a las ſuperiores. Deſta forma yran diziēdo el gamaut haſta que lleguen ala prima:por la qual diſcurriran haſta el nono traſte,y enla vihuela que yo pinte formara enel dicho nono ela, y en todas las otras vihuelas compliran en el dicho traſte la mano cōmun del canto. Los traſtes que demas delos ya dichos tiene la vihuela:no ſon baldios. Puſieron ſe para que ſi en vna Muſica dos bozes vinieſſen vniſonus: tuuieſſemos donde ponerlas ambas. Eſte primor falta al organo.
Puſieron ſe,para que la prima tuuieſſe traſtes por donde ſe acabaſſe el gamaut,y mas vn ſigno que es ffaut:con el qual la vihuela queda en modo circular:que començando en qualquier letra la ſexta verna enel decimo traſte dela prima la letra que viene antes dela letra en que començo la ſexta dela tal vihuela. Pues ſi vna vihuela comiēça la ſexta en g:enel decimo dela prima ha de tener vna f,y aſſi todas las demas. Aūque la obra tēga veynte y vn pūto:ſe tañera eneſta vihuela.

Tãtos pũtos tiene este instrumẽto desde la sexta hasta el decimo dela prima.

Del modo que se *ha detener para pintar tres vihuelas. Capitulo lvj.*

NO tan solamente dela vihuela que dexo pintada tienen necessidad los tañedores: sino que ala forma de ella, mudados los signos, pinten otras seys. Començara cada vna dellas en su letra final. Como la que yo pinte començo en gamaut: la segunda començara en Are, la tercera en ♮mi, la quarta en Cfaut, la quinta en Dsolre, la sexta en Elami, la septima en Ffaut, o en sus octauas. Para que mas facil mente las dibuxe y pinte cada vno: las porne adelãte enel capitulo ochẽta y vno y ochenta y dos: aunque en cuenta mas prima, que aqui van puestas: de adonde las puedẽ sacar para entender complidamente lo que tracto en este. Y para mayor abũdancia lo quiero dezir por palabras. Enla vihuela de Are ponga en la sexta jũto al nascimiẽto della vna a, enel primero traste vna b pequña, enel segundo otra ♮quadrada, enel tercero vna c, enel quinto vna d, enel septimo vna e, enel octauo vna f, enel decimo vna g. Enla quinta cuerda juncto al nascimiẽto ponga vna d, enel segundo traste vna e, enel tercero vna f, enel quinto vna g, enel septimo vna a, enel octauo vna b pequeña, enel nono otra ♮quadrada, en el decimo vna c. Enla quarta cuerda juncto al nascimiento ponga vna g, enel segundo traste vna a enel tercero vna b pequeña enel quarto otra ♮quadrada, enel quinto vna c, enel septimo vna d, enel nono vna e, enel decimo vna f. Enla tercera cuerda al principio della se ponga vna ♮quadrada, enel primero traste vna c, enel tercero vna d, enel quinto vna e, en el sexto vna f, enel octauo vna g en el decimo vna a. Al principio dela segunda se ponga vna e, enel traste primero vna f, enel tercero vna g, en el quinto vna a, enel sexto vna b pequeña, enel septimo otra ♮quadrada, enel octauo vna c enel decimo vna d. Al principio dela prima se põga vna a, enel traste primero vna b pequeña enel segundo otra ♮quadrada, en el tercero vna c, enel quinto vna d, enel septimo vna e, enel octauo vna f, enel decimo vna g. Todas las letras que pongo enesta vihuela yen las demas significã el gamaut are: segun que ya fue dicho. Enesta vihuela esta la claue de Ffaut enel traste tercero dela quinta: y la de csolfaut enla tercera enel traste primero. Para pintar la vihuela de ♮mi, que la cuerda sexta en vazio ymaginemos ser ♮mi: põgã vna ♮quadrada juncto al nascimiento dela dicha sexta, enel traste primero vna c, enel tercero vna d, enel quinto vna e, enel sexto vna f, enel octauo vna g, y enel decimo vna a. Enla quinta cuerda al principio pongan vna e, enel traste primero vna f, enel tercero vna g, enel quinto poned vna a enel sexto vna b pequeña, enel septimo otra ♮quadrada, enel octauo vna c, enel decimo vna d. Al principio dela quarta cuerda se ponga vna a, enel traste primero vna b pequeña, enel segũdo otra quadrada, enel tercero vna c, enel quinto vna d, enel septimo vna e, enel octauo vna f, en el decimo vna g. Enel principio dela tercera cuerda se ha de poner vna c, cõ señal de ♮quadrado: porque denota aquella cuerda en vazio (aunque tiene la letra c, que es csolfaut) estar arriba del dicho csolfaut por vn semitono mayor en la tecla negra. Assi se ha de señalar: porque (segun ya fue dicho) desde la quarta ala tercera ay dos tonos. La quarta enesta vihuela comiença en alamire, y desde alamire a csolfaut ay vn tono y vn semitono menor: luego para hazer esta distancia de dos tonos: se ha de poner la dicha señal. Enel traste primero se põga vna d, enel tercero e, enel quarto vna f, enel sexto g, enel octauo a, enel nono vna b pequeña, y enel decimo otra quadrada. Enla segunda cuerda se ha de poner vna f con señal de ♮quadrado: para que allegue a su distancia, y enel traste primero vna g, ẽ el tercero vna a, enel quarto vna b peña, enel quinto otra ♮quadrada, enel sexto vna c, enel octauo vna d, y enel decimo vna e. Al principio dela prima se ponga vna ♮quadrada, enel traste primero vna c, enel tercero vna d, y en el quinto vna e, enel sexto vna f, y en el octauo vna g, y enel decimo vna a. En esta vihuela esta la claue de Ffaut enla quinta en el traste primero: y la de csolfaut enla quarta en el traste tercero. La quarta vihuela es de Cfaut: y ordenase desta manera. Al principio dela sexta se pone vna c, enel segundo traste vna d, en el quarto vna e, enel quinto vna f, enel septimo vna g, en el nono vna a, y enel decimo b pequeña. Al principio dela quinta se põga vna e, enel segũdo traste vna g, enel quarto vna a, en el quinto b pequeña,

enel ſexto otra quadrada, en el ſeptimo vna c, en el nono vna d. Al principio de la quarta ſe ha de poner vna b pequeña, en el traſte primero otra quadrada, enel ſegundo vna c, en el quarto vna d, en el ſexto vna e, en el ſeptimo vna f, en el nono vna g, y enel decimo no ay letra que poner. Al principio dela tercera ſe ponga vna d, en el ſegundo traſte vna e, enel tercero vna f, en el quinto vna g, en el ſeptimo vna a, en el octauo vna b pequeña, enel nono otra quadrada, y enel decimo vna c. Al principio de la ſegunda ponerſe ha vna g, enel ſegundo traſte vna a, en el tercero vna b pequeña, en el quarto otra quadrada, y en el quinto vna c, y en el ſeptimo vna d, y en el nono vna e, y enel decimo vna f. Al principio dela prima ſe ponga vna c, enel ſegundo traſte vna d, en el quarto vna e, enel quinto vna f, enel ſeptimo vna g, y en el nono vna a, y enel decimo vna b pequeña. Eſta vihuela, començando en Cfaut la ſexta en vazio, viene enel quarto traſte de la prima a formar cela, quedan quatro letras (para dar la buelta redonda) que ſon f, g, a, y b pequeña. Si alguno le pareciere, que le falta vna ♮ quadrada, que es mi para hazer la buelta redonda: digo que eſſo ſeria dar la buelta en ſemitono, que el decimo traſte de la prima acabaſſe en mi, y començaſſe la ſexta ē vazio fa: pero la buelta circular que haze es de tono. De forma, que ſi ymaginaſſemos ſubir circularmente deſde el decimo traſte dela prima haſta la ſexta en vazio: tono auiamos de ſubir. Pues como eneſta vihuela el vltimo traſte de la prima acabe en b pequeña, que es tecla negra ētre A y ♮: y deſde la dicha tecla negra haſta C aya vn tono: luego en buelta circular queda eſta vihuela, como todas las otras. En eſta vihuela la claue de Ffaut ſe pone en la quinta en vazio: y la de cſolfaut enla quarta enel ſegundo traſte.

Como ſe pintarā otas tres vihuelas. Capi. lvij.

LA quinta vihuela ymaginamos començar en Dſolre la ſexta en vazio, y ordena ſe deſta manera. Al principio dela ſexta ſe ha de poner vna d, enel ſegundo traſte vna e, enel tercero vna f, enel quinto vna g, enel ſeptimo vna a, enel octauo vna b pequeña enel nono otra quadrada, y en el decimo vna c. Al principio de la quinta ſe ha de poner vna g, enel ſegundo traſte vna a, enel tercero vna b pequeña, enel quarto otra quadrada, y enel quinto vna c, en el ſeptimo vna d, enel nono vna e, y en el decimo vna f. Al principio de la quarta vna c, al ſegundo traſte vna d, al quarto vna e, al quinto vna f, al ſeptimo vna g, al nono vna a, al decimo vna b pequeña. Al pricipio dela tercera ſe pōga vna e, enel traſte primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto vna a, enel ſexto vna b pequeña, en el ſeptimo otra quadrada, enel octauo vna c, y enel decimo vna d. Al principio dela ſegunda ſe ha de poner vna a, enel traſte primero vna b pequeña, en el ſegundo otra quadrada, enel tercero vna c, en el quinto vna d, enel ſeptimo vna e, enel octauo vna f, y enel decimo vna g. Al principio de la prima ſe ha de poner vna d, enel ſegundo traſte vna e, enel tercero vna f, en el quinto vna g, enel ſeptimo vna a, enel octauo vna b pequeña, enel nono otra quadrada, y enel decimo vna c. Començando eſta vihuela en Dſolre enla ſexta en vazio: viene a formar enel ſegundo traſte de la prima el vltimo ſigno dela mano comun. Quedan pues cinco letras: las quales concluyen el circulo, y ſon f g a ♮ c. Eſta vihuela tiene la claue de Ffaut enel tercero traſte de la ſexta: y la de cſolfaut enla quarta en vazio. La ſexta vihuela que comiēça en Elami: ſe odena deſta manera. Enla ſexta al principio ſe pone vna E, ē el traſte primero vna F, en el tercero vna g, en el quinto vna a, en el ſexto vna b pequeña, enel ſeptimo otra quadrada, enel octauo vna c. y enel decimo vna d. Enla quinta al principio ſe pone vna a, enel traſte primero vna b pequeña, enel ſegūdo otra quadrada, enel tercero vna c, enel quinto vna d, enel ſeptimo vna e, enel octauo vna f, y en el decimo vna G. Enla quarta al principio ſe pone vna d, enel ſegundo traſte vna e, enel tercero vna f, en el quinto vna g, enel ſeptimo vna a, y enel octauo vna b pequeña, enel nono otra quadrada, y enel decimo vna c, enla tercera ſe pone al principio vna f, con ſeñal de ♮ quadrado, que denota la tal cuerda en vazio començar no en ffaut agudo donde ſeñala la dicha f, ſino enla tecla negra que eſta entre ffaut y gſolreut. Enel traſte primero ſe ha de poner vna g, enel tercero vna a, enel quarto vna b pequeña, y enel quinto otra quadrada, y enel ſexto vna c, en el octauo vna d, enel decimo vna e. Enla ſegūda al principio ſe pone vna ♮ qua

drada, enel traste primero vna c, enel tercero vna d, en el quinto vna e, enel sexto vna f, enel octauo vna g, y enel decimo vna a. Enla prima al principio se pone vna e, en el traste primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto vna a, enel sexto vna b pequeña, enel septimo otra quadrada, ē el octauo vna c, enel decimo vna d. Comēçādo esta vihuela en Elami, vino a formar eela enla prima ē vazio: y quedaron enlos trastes dela dicha cuerda seys letras que son f g a ♮ c d para concluyr la buelta redonda. Tiene esta vihuela laclaue de Ffaut enla sexta enel traste primero: y la de csolfaut en la quinta enel tercero traste. La septima vihuela ymaginamos comēçar en Ffaut: y ordena se desta manera. La sexta en su nacicimiento tiene vna f, enel segundo traste vna g, enel quarto vna a, enel quinto vna b pequeña, enel sexto otra quadrada, en el septimo vna c, en el nono vna d, en el decimo no tiene letra. La quinta cuerda a su principio tiene vna b pequeña, y dize comēçar la dicha cuerda enla tecla negra de bfa♮mi, enel primero traste esta vna ♮ quadrada, enel segundo vna c, en el quarto vna d, enel sexto vna e, en el septimo vna f, enel nono vna g, enel decimo no tiene letra. La quarta cuerda tiene al principio vna e cō señal de bmol: a de notar que la cuerda en vazio no comiença en elami sino en elsfa abaxo dela tecla negra, enel traste primero vna e, enel segundo vna f, en el quarto vna g, enel sexto vna a, en el septimo vna b pequeña, en el octauo otra quadrada, ē el no vna c, en el decimo no tiene letra. La tercera cuerda al principio tiene vna g, enel segundo traste vna a, enel tercero vna bpequeña, enelquarto otra quadrada, enel quinto vna c, enel septimo vna d, enel nono vna e, enel decimo vna f. La segunda cuerda tiene al princio vna c, enel segūdo traste vna d, enel quarto vna e, en el quinto vna f enel septimo vna g, enel nono vna a, y enel decimo vna b pequeña. La prima al principio tiene vna f enel segundo traste vna g, enel quarto vna a, enel quinto vna b pequeña, en el sexto otra quadrada enel septimo vna c, enel nono vna d, y enel decimo se pōga vna e con señal de bmol: Hallarse ha en la sexta en vazio la claue de Ffaut: y la de csolfa ut enla quinta enel segundo traste. Muchas vezes hallareys cifras por la octaua abaxo delas sobredichas vihuelas: specialmente dela vihuela de Dsolre y Elami.

De algunas curiosidades en esta materia. Ca. lviij.

Otras vihuelas puede pintar el curioso tañedor, que comiencen en teclas negras: y seran dos. Vna que comience en fa, y otra en mi. Esto digo, porque algunas obras hallareys cifradas, que no correspōdē alguna delas sobredichas siepte vihuelas: por loqual dixe, que podia pintar otras que fuessen medias. De forma que en ninguno de los sobredichos siepte signos comiençē las vihuelas. Por euitar prolixidad no porne estas dos vihuelas por extenso: segun puse la siepte. El que leyere y bien entendiere lo sobredicho de las vihuelas: sabra pintar estas dos. Antes que comenceys a cifrar: sacad estas vihuelas, y estudialdas: porque es buen principio para ser vno cōsumado tañedor. No estrañen los tañedores, que por estas vihuelas no han tañido, tanta muchedūbre de vihuelas, que esto se haze para que tengan instrumento por do se tanga toda musica (por do quiera que estuuiere puntada) descansadamente, y por imitar a los famosos tañedores que lo sobredicho hā vsado. Que vihuela eligireys para elcāto que aueys de cifrar: quando hable del modo de cifrar, se dira. Teniendo compas para poner los trastes, y arte para cifrar, segun adelanre tractaremos: toda vihuela es natural. Los pricipiātes ē Musica no vsen mas dela vihuela de gamaut: y quādo mucho la de are. Ya saben los que tañenes te instrumento, que todos los trastes no puedē ser de vna cuerda porque fresarian las cuerdas enellos. Esto se entiende haziendo el cuello dela vihuela que venga de quadrado con la caxa. Pero si se labrasse el dicho cuello vn poco acostado no ay dubda, sino que se podra toda entrastar cō vna cuerda. Officiales ay tan sabios en dar la regla ala vihuela: que puedē poner todos los trastes de vna cuerda. El resto queda para el lugar ya citado.

Delas vihuelas nuevas en general. Ca. lix.

Hasta abora auemos hablado dela vihuela cōmun, y delas particularidades que tiene: es razon cumplir lo prometido, declarādo la possibilidad que ay de hazer otras vihuelas. Entiendā los que dessēā ser tañedores, que la profundi

dad, anchura, y largueza dela Musica no esta encerrada toda enlos pequeños arroyos delos instrumentos. Tengo para mi (y persuadido que no me engaño) que pueden los tañedores siendo musicos inuentar generos demas instrumentos: y enlos inuentados innouar cada dia. Pues para que vn tañedor se muestre abil, no se contente con el temple dela vihuela comun: sino temple la a su voluntad, y cifre conforme al temple, y tañendo aquello cifrado, solo el sabra tañer por semejante vihuela. Tan presto puede vno poner qualquier obra cifrada en vna vihuela de esta manera (destemplada para los otros, y templada para si por ser conforme a su voluntad, y sabe como es ella) quanto en la que ahora se vsa. Alaban por cosa particular al claro Guzman, que tañia en vihuela desta manera destemplada. Otras cosas tuuo dignas de ser alabadas: pero no esta. Tantas vihuelas nueuas en el temple puede vno hazer: quantas puede ymaginar. Notad lo que vo diziendo, que es muy possible. Que impedimento ay para que el tañedor no abaxe la cuerda sexta vn punto? Ninguno por cierto. Si esto hiziesse, que (dexadas todas las cuerdas enel temple que estan) solamente la sexta abaxasse vn punto, que desde ella ala quinta vuiesse vn diapente: seria vihuela nueua. Quedaria esta tal vihuela en diez y seys puntos en vazio. Pintada pues vna vihuela desta manera, y temple y cifrar por ella: solo el que estas cifras hiziesse, y supiesse podia tañer por ella. Y como digo desta entended, que podia pintar muchas. Vna subirle prima vn punto: y abaxar la sexta otro. Otra al contrario abaxar la prima vn punto: y subir la sexta otro. Subir la quinta vn punto: y abaxarla sexta otro. Quantas combinaciones y temples quisiere el tañedor hazer (con tal que lo puedan sufrir las cuerdas) por esta arte facilmente hara. Por qualquiera destas vihuelas assi destempladas solamente tañera, lo que para ella cifrare: hasta que tenga habito y gran intelligencia de ellas. Aconsejo al tañedor, que si abilidad quisiere mostrar: vse mucho vna destas vihuelas. Es cierto que acabando el de tañer vna pieça por alguna de estas vihuelas, y poniendo la dicha vihuela enlas manos de otro tañedor: no sabra por ella tañer, si no sabe el arte, y en tal temple tiene alguna obra puesta, o esta facilitado en la tal vihuela. El tañedor exercitado en vna destas, despues que a ya puesto algunas obras: puede tañer por ella tan facilmente fantesia: como por la que se vsa ahora. Para mostrar la possibilidad que ay de pintar estas nueuas vihuelas: debuxare yo por letras vnas tres de buen temple: por las quales el tañedor estudioso, curioso, y abil entendera la possibilidad imaginaria, y sabra pintar las demas.

De vna vihuela nueua pequeña. Capitu. lx.

ENtre las vihuelas possibles hallo tres debuen temple. Vna para Musica que anda en quatorze, o quinze puntos, otra para musica de veynte y cinco, y mas, y la otra para Musica de veynte y dos puntos: todas tres con grandes qualidades. La primera destas tres (que es dela que ahora tengo de tractar en vazio anda en doze puntos, tripla proporcion. Hollado el decimo traste dela prima queda en diez y ocho puntos. Esta manera de vihuela es buena para vna guitarra grande encordada con seys ordenes como vihuela, o para vn discante. Poniendo obras que andan en pocos puntos eneste temple: facilmente y presto se pueden cifrar Y la mayor excelencia que tiene: es, que a penas dara golpe, que no de vna, o dos bozes en vazio, y aun golpe puede venir, que todas quatro bozes den en vazio, acertando a poner las claues donde se han de poner. Templa se la dicha vihuela enesta manera. Desde la sexta en vazio hasta la quinta ay vna tercera mayor, que son dos tonos: y assi pintando la, enla sexta estara vna g, que significa gamaut: y enla quinta vna ♮ quadrada, que señala ♮ mi. Desde la quinta ala quarta ay vna tercera menor, que contiene vn tono y vn semitono: por lo qual estando enla quinta vna ♮ quadrada, que es ♮ mi: enla quarta estara vna d, que es Dsolre. Desde la quarta a la tercera ay vn diatessaron por lo qual como la quarta tenga la d, que es D solre: enla tercera estara vna g, que es gsolreut graue. Desde la tercera ala segunda ay vna tercera mayor, y por tanto se pone enla tercera vna g, que significa Gsolreut graue: y enla segunda vna ♮ quadrada, que es el mi de bfa ♮ mi agudo. Desde la segunda ala prima ay vna tercera menor: por lo qual terna la prima vna d, que significa dlasolre. Desde el mi de bfa ♮ mi (que esta enla segunda) hasta dlasolre (que esta enla prima) ay la dicha

tercera menor. De adõde infiero tener esta vihuela los doze puntos: los quales quedan en tal disposiciõ, que heridas todas las cuerdas en vazio: hazen consonancia. Para affinar esta vihuela: guarde se el orden siguiente. Huellen vna cuerda inferior enel quarto traste, y otra enel tercero y herida con la superior en vazio forman vnisonus: excepto que para que la quarta sea vnisonus con la tercera, ha de ser hollada enel quinto. Digo lo por palabras mas claras. Hollad la sexta en el quarto traste, y sera vnisonus con la quinta en vazio. Hollada la quinta enel traste tercero con la quarta en vazio viene vnisonus. Hollando la quarta enel quinto traste viene vnisonus cõ la tercera en vazio. Hollando la tercera en el quarto traste forma vnisonus con la segunda en vazio. La segunda hollada en el traste tercero viene vnisonus con la prima en vazio. La causa de venir las cuerdas inferiores holladas enlos trastes ya dichos con las superiores vnisonus: el que tuuiere enla memoria lo dicho eneste libro la dara. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut en la quarta enel traste tercero: y la de csolfaut enla segunda enel traste primero. Mirad bien como despues delas letras puestas al principio delas cuerdas, que significan en que signos comiençan las dichas cuerdas: por los trastes han de yr otras letras, que expliquen el gamaut. Quando la letra forma tono, dexareys vn traste en medio de ambas letras: y si fuere semitono ninguno quedara en medio. Este es el orden que aueys de guardar en todas las vihuelas, guitarras, bandurrias, y rabeles que pintaredes. Y porque alguno terna necessidad de mayor informacion: digo, que enel segundo traste dela sexta ponga vna a, en el tercero b pequeña, enel quarto otra quadrada, enel quinto c, enel septimo d, en el nono e, y enel decimo f. En el primero dela quinta se ponga vna c, enel tercero d, en el quinto e, enel sexto f, enel octauo g, y enel decimo a. Enel segundo de la quarta poned vna e, enel tercero f, enel quinto g, enel septimo a, enel octauo b pequeña, enel nono ♮quadrada, y enel decimo c. Enel segundo dela tercera se põga vna a, enel tercero b pequeña, enel quarto ♮quadrada, enel quinto c, enel septimo d, enel nono e, y enel decimo f. Enel primero dela segunda se põga vna c, enel tercero d, enel quinto e, enel sexto f, en el octauo g, y enel decimo a. Enel segundo de la prima poned vna e, enel tercero f, en el quinto g, enel septimo a, enel octauo vna b pequeña, en el nono otra quadrada, y enel decimo c.

Para pintar seys vihuelas deste temple. Capitu. lxj

NEcessidad tiene el tañedor (que deste temple de vihuela quisiere vsar) de pintar seys ala manera dela sobredicha. Y porque entre los hombres ay mas abiles, y menos, y algunos puede auer que con todo lo dicho no atinen a pintarlas: con desseo de ayudarles (pues principalmẽte para ellos scriuo) las porne por extenso: como lo hize en las vihuelas cõmunes. Miren, que el artificio de esta vihuela es tercera mayor, tercera menor, diatessarõ, tercera mayor, y tercera menor. Puestales letras y señales se han de poner al principio delas cuerdas: que signifiquen y declaren estas consonantias. Para hazer la segunda vihuela, que comience en Are: ponerse ha al principio dela sexta vna a, que significa Are: al principio dela quinta vna c con señal de ♮quadrado, que significa la dicha cuerda comencar entre Cfaut y Dsolre: al principio dela quarta vna e, que dize comencar en Elami: al principio dela tercera vna a, que es alamire agudo: al principio de la segunda vna c con señal de ♮quadrado, que significa la tal cuerda estar entre csolfaut y dlasolre: al principio dela prima vna e, que significa elami agudo: y assi quedan las medidas conformes a la vihuela sobre dicha de gamaut. En el traste primero dela sexta desta vihuela poned vna b pequeña, enel segũdo otra quadrada, enel tercero c, enel quinto d, enel septimo e, enel octauo f, en el decimo g. Enel primero dela quinta poned vna d, enel tercero vna e, enel quarto f, enel sexto g, enel octauo a, enel nono b pequeña, y enel decimo vna ♮quadrada. En el traste primero poned vna f, en el tercero g, enel quinto a, enel sexto b pequeña, en el septimo otra quadrada, enel octauo c, y enel decimo d. En el primero dela tercera poned vna b pequeña, enel segundo ♮quadrada, enel tercero c enel quinto d, enel septimo e, enel octauo f, y en el decimo g. Enel traste primero dela segunda poned vna d, enel tercero e, enel quarto f, enel sexto g, enel octauo a, enel nono b pequeña, y en el decimo ♮quadrada. Enel traste primero de la prima

poned vna f,enel tercero g,enel quinto a,enel sexto b pequeña,enel septimo ♮quadrada,enel octauo c,y enel decimo d. Quedan enesta vihuela los trastes en buena disposicion:por lo qual si deste tiple vsasse:ternia la vihuela de A re por familiar.

claue Tiene esta vihuela la claue de Ffaut enla quarta enel traste primero:y la de csolfaut enla tercera enel traste tercero. A la vihuela de ♮mi poned al principio dela sexta cuerda vna ♮quadrada,que dize ser ♮mi,enel principio dela quinta vna d con señal de ♮quadrado,que significa estar la tal cuerda entre Dsolre y Elami: y aunque esta boz no ay enel organo comun:la vihuela la tiene,como sea instrumento copioso. Al principio dela quarta se ponga vna f con señal de ♮quadrado,que denota la tal cuerda començar entre Ffaut y Gsolreut graues. Al principio dela tercera se ponga vna ♮quadrada,que dize el mi de bfa♮mi:al principio dela segunda se ponga vna d con señal de ♮quadrado,que denota començar la tal cuerda entre dlasolre y elami agudo. Al principio dela prima se ponga vna f con señal de ♮quadrado,la qual dize estar la dicha cuerda entre ffaut y gsolreut agudos. Poned ẽel primero dela sexta c,en el tercero d,enel quinto e,enel sexto f,enel octauo g,y enel decimo a. Al primero traste dela quinta poned vna e,enel segundo f,en el quarto g,enel sexto a, enel septimo b pequeña, enel octauo ♮quadrada,y enel nono c. Poned en el traste primero vna g,enel tercero a ,enel quarto b pequeña,enel quinto otra quadrada,enel sexto c,enel octauo d,y en el decimo e. Poned en el traste primero dela tercera vna c, enel tercero d, enel quinto e,enel sexto f,en el octauo g,y enel decimo a. Al traste primero dela segunda poned vna e, enel segundo f,enel quarto g,enel sexto a, enel septimo vna b pequeña,otra quadrada enel octauo,y enel nono c. Al traste primero dela prima poned vna g,enel tercero a,enel quarto b pequeña,enel quinto vna quadrada,enel sexto c,en el octauo d,y enel decimo e. Tiene esta vihuela

claue dela [?] la claue de Ffaut enla quinta enel segundo traste:y la de csolfaut enla tercera enel primero. En la sexta cuerda dela vihuela de Cfaut al principio se põga vna c,que significa el dicho signo de Cfaut:enla quinta vna e,que es Elami graue:en la quarta vna g,que es Gsolreut:enla tercera vna c,que es csolfaut:enla segunda vna e,que es elami agudo:y en la prima vna g,que es gsolreut agudo. Enel traste segundo dela sexta desta vihuela poned vna d,enel quarto e,enel quinto f,enel septimo g,enel nono a,y enel decimo b pequeña. Al traste primero dela quinta poned vna f,enel tercero g,enel quinto a,enel sexto b pequeña,enel septimo ♮quadrada,enel octauo c,y enel decimo d. Al segundo traste dela quarta poned vna a,en el tercero b pequeña,enel quarto ♮quadrada,en el quinto c,en el septimo d,enel nono e,y enel decimo f. Al segundo dela tercera poned vna d,en el quarto e,enel quinto f,enel septimo g,enel nono a,y enel decimo b pequeña. Al traste primero dela segunda poned vna f,enel tercero g,enel quĩto a,enel sexto b pequeña,en el septimo otra quadrada,enel octauo c,y enel decimo d. Enel traste segundo dela prima poned vna a,enel tercero b pequeña,enel quarto otra quadrada,enel quinto c, enel septimo d,enel nono e,y enel decimo f. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut enla quinta en claue el traste primero:y la de csolfaut enla tercera en vazio. Para la quinta vihuela se ha de poner al principio dela sexta vna d,que significa Dsolre enla quinta vna f con señal de ♮quadrado,que dize començar entre Ffaut y Gsolreut graues:enla quarta vna a,que es alamire agudo:enla tercera vna d,que es dlasolre:enla segunda vna f con señal de ♮quadrado,que dize estar entre ffaut y gsolreut agudos:enla prima a,que es alamire sobreagudo. Para debuxar cõplidamẽte esta vihuela y la siguiente de Elami basta lo dicho. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut ẽla sexta enel traste tercero:y la de csolfaut enla quarta enel tercero. claue Para la sexta vihuela poned enel principio dela sexta cuerda vna e,que significa Elami graue:enla quinta vna g con señal de ♮quadrado, que denota estar entre Gsolreut y alamire: enla quarta vna ♮quadrada,que significa el mi de bfa♮mi agudo:en la tercera vna e,que es elami agudo:enla segunda vna g con señal de ♮quadrado que significa estar entre gsolreut y alamire:en la prima vna ♮quadrada,que significa el mi de bfa♮mi. Esta vihuela tiene la claue de Ffaut enla sexta enel primero traste:y la de csolfaut enla quarta tambien enel primero. La vltima vihuela se dize de Ffaut:enla sexta cuerda se ponga vna f: a la quinta se ponga vna a,que dize ser alamire:a la quarta poned vna c,que es csolfaut:ala ter

cera vna F, que es ffaut agudo: a la segunda vna a que es alamire: a la prima vna c, que es cesolfa. Poned enel traste segundo de la sexta vna g, en el quarto a, enel quinto b pequeña, en el sexto ♮ quadrada, enel septimo c, enel nono d. Enel primero dela quinta poned vna b pequeña, enel segundo otra quadrada, enel tercero c, enel quinto d, enel septimo e, enel octauo f, enel decimo g. En el segundo dela quarta poned vna d, enel quarto e, enel quinto f, enel septimo g, enel nono a. Enel segundo dela tercera poned vna g, en el quarto a, enel quinto b pequeña, enel sexto ♮ quadrada, en el septimo c, y enel nono d. En el traste primero de la segunda poned vna b pequeña, enel segundo otra quadrada, enel tercero c, enel quinto d, en el septimo e, enel octauo f, enel decimo g. Enel segũdo traste dela prima poned vna d, en el quarto e, enel quinto vna f, enel septimo g, enel nono vna a. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut enla sexta en vazio: y la de csolfaut enla quarta en vazio. Todas las sobredichas letras aueys de poner enlas cuerdas señaladas: porque significan lasta les cuerdas començar en vazio enlas tales letras, y las delos trastes declararan el gamaut: como enlas otras vihuelas. El que estas vihuelas pintare: tome los auisos dados ẽlas otras vihuelas pĩtadas.

De vna vihuela de siepte ordenes de cuerdas. C. lxij

VNa vihuela de siepte ordenes de cuerdas vsan algunos tañedores, y es, que sobre las seys cuerdas que tiene la vihuela cõmun, ponen vna que forma vn diatessaron sobre la prima. En algunas obras cifradas de el claro Guzman hallareys esta manera de vihuela. A otros buenos tañedores se la he visto vsar. El que quisiere vsarla para obras de muchos puntos: podra mas descansadamente tañerlas. Quiero poner otra vihuela de siepte ordenes por tener mejor temple, y seruira para obras de Gomberth, y otras hechas aposta para el organo. Enesta vihuela se pueden poner obras a cinco: si saben tomar los signos que dã en vazio. Primeramente (para declarar esta vihuela) aueys de saber, que ala cuerda mas baxa puse septima, y ala otra sexta, y assi van diminuyendo los numeros hasta la prima. Busquen cuerdas a proposito delas consonancias que ay de vna cuerda a otra: buscando para la septima vna cuerda mas gruessa que se suelẽ poner por sexta enla vihuela cõmun, y para la prima otra mas delgada. Estas siepte ordenes de cuerdas no se deuen poner: sino en vn tenor grande, y por necessidad de obras particulares, o por vna curiosidad. Todas las cuerdas desta vihuela quedan en tal disposicion, que siendo heridas junctas en vazio hazen harmonia: por lo qual vernan muchos golpes en vazio. La disposicion en que estan las sobredichas cuerdas es la siguiente. Desde la cuerda inferior ala superior en vna distancia ay diapẽte, y en otra ay diatessaron: y siguiendo este orden, no tiene mas cuẽta. Declaro lo ya dicho. Desde la septima cuerda hasta la sexta ay vn diapente, que son siepte semitonos. Desde la sexta ala quinta ay vn diatessaron, que son cinco semitonos. Desde la quinta ala quarta ay vn diapente: desde la quarta a la tercera vn diatessaron. Desde la tercera ala segũda ay vn diapente: y de la segunda a la prima vn diatessaron. Para templar esta vihuela por vnisonus hollareys la vna cuerda inferior enel septimo traste, y la otra enel quinto. Pues hollada la septima enel septimo es ygual con la sexta: y la sexta enel quinto viene con la quinta: y assi procede hasta la prima. Mas facil se templara por octauas. Templad la quarta y con ella la tercera, o quinta: segun es dicho: con las quales templareys las otras por octauas. Con la quarta vienẽ la sexta y segunda: y con la quinta septima, tercera, y prima todas en vazio. Assi hallareys, que pintando esta vihuela la letra que tiene la quarta: tienen la sexta y segunda, y la letra dela septima es de la quinta, tercera, y prima. Tiene en vazio veynte y dos pũtos: y hollados los diez trastes dela prima, allega a veynte y ocho. Pintãdo esta vihuela poned enla septima vna g, enla sexta d, en la quinta g, enla quarta d, enla tercera g, en la segũda d, y enla prima g. Enla septima enel segũdo a, enel tercero b pequeña, en el quarto ♮ quadrada, enel quinto c, enel septimo d, enel nono e, y enel decimo f: las quales letras aueys de poner en la quinta, tercera, y prima. Assi que tienẽ correspondẽcia estas quatro cuerdas enlas letras de el principio, y tambien de todos los trastes. En la sexta cuerda aueys de poner en el segundo traste e, enel tercero vna f, en el quinto g, enel septimo a, en el octauo b pequeña, enel nono ♮ quadrada,

y en el decimo vna c. Estas mesmas letras ha de tener la quarta y segunda. Esta vihuela tiene la claue de Ffaut en la sexta en el traste tercero: y la de csolfaut en la quinta en el quinto traste.

Para pintar seys vihuelas en este temple Ca. lxiij.

POca musica verna que por sola la vihuela sobredicha no se pueda cifrar: porque es la distancia en que anda grande. Por esto parece que se podia passar sin pintar otras. Mas si fuere menester: conforme a lo ya dicho se hagan, començando vna en Are, otra en ♮mi, hasta complir el numero de siepte. Para mayor facilidad pongo el modo. En la vihuela de are se ponga en la septima vna a, en la sexta e, en la quinta a, en la quarta e, en la tercera a, en la segunda e, en la prima a: las quales letras significan los signos en que comiençan las cuerdas en vazio. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut en la sexta en el traste primero: y la de csolfaut en la quinta en el tercero. En la vihuela de ♮mi a la septima se ponga vna ♮quadrada, a la sexta vna f con señal de ♮quadrado, a la quĩta vna ♮quadrada, y por este orden procedã hasta la prima. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut en la septima en el sexto traste: y la de csolfaut en la quinta en el primero. En la vihuela de Cfaut se ponga en la septima vna c, en la sexta g, en la quinta c, y assi procedan hasta la prima. Tiene esta vihuela la claue de Ffaut en la septima en el quinto traste: y la de csolfaut en la quinta en vazio. En la vihuela de Dsolre en la septima se ponga d y en la sexta a, y assi procedã hasta la prima. Tiene la claue de Ffaut en la septima en el traste tercero: y la de csolfaut en la sexta en el mesmo traste. En la vihuela de Elami se ponga en la septima e, en la sexta ♮quadrada, en la quinta e, y procedan conforme a lo ya dicho. La claue de Ffaut tiene esta vihuela en la septima en el traste primero: y la de csolfaut en la sexta en el mesmo traste. A la vltima vihuela de Ffaut se ponga en la septima vna f, en la sexta c, en la quinta f, y assi de todas las otras. En la septima en vazio tiene la claue de Ffaut: y la de csolfaut en la sexta tambiẽ en vazio. Para pintar estas seys vihuelas he dicho poco: porque me parece para todos bastar, y aun para algunos abiles sera fastidio y sera menester suplicar les que perdonen mis prolixidades, pues para otros seran menester. Assi que, todos seran sufficientes (si bien lo estudian) para complidamente pintar las dichas vihuelas, y poner todas las letras: assi las que yo dixe, que se ponẽ al principio delas cuerdas: como las que se han de poner en los trastes. Para esta vihuela que tiene veynte y dos puntos en vazio se note, que ella ẽ vazio sale fuera dela mano cõmun del canto: quanto mas sera hollados los trastes dela prima. Contiene con los diez trastes veynte y ocho letras. Aueys pues de ymaginar proceder por sus octauas: como el monachordio. Queda esta vihuela en figura circular, que da la buelta redonda de adonde començo con quatro octauas. Desta forma viene el organo que yo pongo: porque le augmento vna letra a la parte superior, y haze la dicha buelta redonda, o circular.

De otra vihuela de siete ordenes. Capitu. lxiiij.

POrque la vihuela que en los dos capitulos precedentes he trastado anda en muchos puntos, y por ventura no todos los tañedores hallaran cuerdas para hazerla del sobredicho temple (aunque es bueno por estar en quintas y en octauas) quiero poner otra: la qual tambien terna siepte ordenes, y que ande en menos puntos, y tenga temple, que quasi todas las cuerdas dando en vazio: harã consonancia. Tiene esta vihuela en vazio diez y nueue puntos, que es quinta sobre quĩzena: el temple dela qual es el siguiente. Desde la septima a la sexta ay vn diapente, dela sexta a la quinta vn diatessaron, dela quinta ala quarta vn ditono, dela quarta ala tercera vn diapente, de la tercera a la segũda vn diatessarõ, y dela segũda a la prima vn semiditono. Para tẽplarla por vnisonus se tenga este orden. Templada la septima en el tono que las otras cuerdas puedan suffrir: puesto el dedo en el septimo traste viene con la sexta en vazio a ser vnisonus. El diapente tantos trastes pide. La sexta hollada en el quinto traste, herida con la quinta en vazio: vienen a ser yguales. La quinta hollada en el quarto traste, herida con la quarta cuerda en vazio: forman vnisonus. La quarta cuerda hollada en el septimo traste, herida con la tercera en vazio: forman vnisonus.

La tercera hollada enel quinto traste, herida cõ la segunda en vazio: vienen a ser vnisonus. La segunda hollada en el tercero traste, herida con la prima en vazio: formaran vnisonus. Las consonancias que ay desde las cuerdas inferiores alas superiores: tantos trastes como he nombrado son menester, para ser formadas. Por esto y por lo ya dicho otras vezes podra el curioso, estudioso, y abil tañedor templar de muchas maneras esta vihuela, y saberla pintar, y otras seys si fueren menester, entendera donde estaran las claues en todas ellas, y finalmente sabiendo cifrar en vna vihuela delas otras: cifrara en todas, si las tiene delante pintadas. No tengan enpoco este artificio los sabios tañedores: porque ellos no lo han menester. Y los que no saben cifrar: no les espante el no entender la vihuela, ni por dichos de grandes tañedores desconfien. Yo les prometo que va el arte para entender este instrumento muy claro. En menos tiempo sabran por el cifrar: que yo estuue en hazer lo, si lo sabẽ estudiar. El que aprouechar quisiere en estas vihuelas nueuas: no deue entrar en ellas hasta que entienda bien la vihuela cõmun, y sepa para ella cifrar. Despues de biẽ cursado enlo que se vsa: puede tomar esta vihuela nueua para obras particulares. El que quisiere el temple desta vihuela repartirlo en vna guitarra y en vna bandurria: seria buena curiosidad. La guitarra ternia las quatro cuerdas inferiores, cõuiene a saber la septima, sexta, quinta, y quarta de la dicha vihuela. Y la bandurria auia de tener tercera, segunda, y prima: puestas enel mesmo tẽple que la vihuela las tenia. No seria difficultoso hazer esta vihuela repartida en los dos instrumẽtos ya dichos. El que vuiesse de hazer este primor: era menester que pintasse la guitarra y bandurria enel temple ya dicho, y cifrasse en el vn instrumento las dos bozes, y en el otro las otras dos y assi tañerian dos tañedores vna obra a quatro y aun a cinco en dos instrumẽtos. Quien esto vuiere de hazer ha de ser buen cantor, que sepa Musica, y compas.

De las guitarras que se vsan ahora. Ca. lxv.

Despues de auer hablado dela vihuela cõmũ y puesto la complida declaracion de los modos de cifrar, y delos diuersos temples: pareciome (porque mi intento es aprouechar a todos) pintar la guitarra, y declararla: para que sepan los tañedores tambien cifrar en guitarra: como en vihuela. De mayor abilidad se puede mõstrar vn tañedor con la intelligencia, y vso dela guitarra: que con el dela vihuela, por ser instrumento mas corto. Por lo qual es de saber, que se vsan dos maneras de guitarra: y son la que dizen a los nueuos y alos viejos, alos altos y alos baxos: delas quales dos differencias tractare enel presente capitulo. Las guitarras tienen cõmunmente quatro cuerdas. Suelen llamar a la cuerda mas baxa quinta, yo le llamaria quarta, y ala otra tercera, ala siguiente segunda, y a la mas alta prima. Baxa y alta llamo en comparacion dela Musica: y no del sitio, o lugar que tienen enel instrumento. La guitarra a los nueuos tiene todas quatro cuerdas enel temple, y disposicion delas quatro dela vihuela cõmun: que serã, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra alos nueuos: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan: son las dela guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela: poned le vna sexta y vna prima. Suelen poner ala quarta dela guitarra otra cuerda, que le llamã requinta. No se, si quando este nombre pusieron ala tal cuerda: formaua con la dicha quarta vn diapẽte, que es quinta perfecta: y por esto tomo nombre de requinta. Ahora no tienen este temple: mas forman ãbas cuerdas vna octaua: segũ tiene el laud, o vihuela de Flandes. Este instrumento teniendo las tres, o quatro ordenes de cuerdas dobladas, que forman entre si octauas: dizen tener las cuerdas requintadas. Tiene esta guitarra alos nueuos en vazio nueue puntos: y ordenan se en la manera siguiente. Desde la quarta a la tercera ay vn diatessarõ: por lo qual el tañedor que la quisiere pintar ha de poner enla quarta vna g, que es gsolreut, y enla tercera vna c, que es Cfaut. Desde la tercera ala segũda ay vna tercera mayor: por lo qual la segũda terna vna e, que significa Elami. Desde la segũda ala prima ay vn diatessarõ: y assi enla prima ha de ser puesta vna a, que significa alamire. Despues destas letras puestas al principio delas cuerdas: yran seguidas todas las otras por los trastes, que significan los signos: enla forma y manera que se pusierõ enla vihuela,

conuiene a ſaber las letras que ſignifican tono eſ taran dos traſtes vna de otra:y las que dizen ſemi tono, ſolamente vno. Pongan ſe enla guitarra diez traſtes:como ẽla vihuela. Los cortos, o abre uiados en Muſica no le ponen mas de cinco, o ſeys. Para templar eſta guitarra por vniſonus: ſe guarde el orden ſiguiente. Hollada la quarta en el quinto traſte herida con la tercera en vazio: ſon yguales. La tercera hollada enel quarto traſ te:viene con la ſegunda en vazio a ſer ygual. La ſegunda para que allegue ala prima:ha de ſerho llada enel quinto traſte. Enlos lugares ya ſeñala dos hallareys letras ſemejantes:y por tanto ſerã vniſonus, que es ſer yguales. El que fuere muſico ſabra templar por quintas, y octauas: mirãdo las letras, o ſignos que forman quintas y octauas. En el libro ſegundo capitulo treynta y quatro queda dicho el modo de tẽplar la guitarra por o ctauas. Terna la guitarra de gamaut la claue de Ffaut enla ſegunda enel traſte primero:y la de c ſolfaut enla prima enel tercero. Para la verdade ra inteligẽcia deſta guitarra, y para ſaber cifrar enella: aprouecha lo dicho enla vihuela, y lo prĩ cipal es:que tenga el principiante ſiempre vna gui tarra pintada delante: para cifrar la Muſica. Cõmunmẽte ſe põgã eneſta guitarra muſica dedu os:y pocas vezes a tres: la qual no paſſe de quin ze puntos, y quantos menos tuuiere ſera mejor. Neceſſidad ternan los tañedores de pintar notã ſolamente la guitarra de gamaut, dela qual haſ ta ahora he tractado: ſino otras ſeys del meſmo temple, de letras differentes. Y porque los princi piãtes no trabajen tanto en ſacar las, o pintar las: quiero poner vn breue modo para ello. Comẽ çara la ſegũda guitarra en Are, la quarta della ſera Are, la tercera Dſolre, la ſegunda Ffaut con ſeñal de ♮quadrado, que quiere dezir comen çar la tal cuerda enla tecla negra de entre Ffaut y gſolreut, la prima ſera el mi de bfa♮mi. Def or ma, que ala quinta ſe ponga vna A, ala tercera vna D, ala ſegũda vna f cõ ſeñal de ♮quadrado y ala prima vna ♮quadrada. Ala tercera gui tarra ſe ponga enla quarta vna ♮quadrada, enla tercera vna E, enla ſegunda vna G con ſeñal de ♮quadrado, y enla prima vna c cõ ſeñal de ♮qua drado. Para la guitarra de Cfaut ponga ſe a la quinta cuerda vna C, ala tercera vna F, ala ſegũ da vna a, y ala prima vna d. Para la guitarra de Dſolre pongan enla quarta cuerda vna d, en la tercera vna g, enla ſegunda vna ♮quadrada, y enla prima vna e. La ſexta guitarra comiença ẽ Elami. Ponga ſe ala quarta vna e, ala tercera v na a, ala ſegunda vna c, con ſeñal de ♮quadrado ala prima vna f con ſeñal de ♮quadrado. Para la vltima guitarra ſe ponga al principio de la quarta vna f, ala tercera vna b pequeña, ala ſegũ da vna d, ala prima vna g. En eſtas guitarras hã de ſeguir el gamaut are con todas las particulari dades que yo puſe ẽlas vihuelas. Eſta meſma gui tarra ſuelen tañer alos viejos: y no ay otra differẽ cia entre ambas: ſino, que enla delos viejos abaxã la quarta vn tono. Suele eſtar enla guitarra a los nueuos la cuerda quarta vn diateſſaron de la tercera: enla delos viejos eſta vn diapente, que ſon ſiepte ſemitonos. Pues para templar eſta cuerda quarta enla guitarra a los viejos: hã de hollar la dicha quarta cuerda enel ſeptimo traſte, y ſera v niſonus: o hollada la ſegunda enel primero verna octaua. Eſta guitarra a los viejos anda en vna dezena mayor en vazio: y contando diez traſtes ẽ la prima allega a diez y ſeys puntos. El eſtudioſo tañedor por la inteligencia delo ya dicho aſſi enlas vihuelas, como enlas guitarras puede pin tar ſiepte eneſte temple de los viejos.

De vna guitarra antiquiſſima y de otra nueua. Capitulo lxvi.

ANdãdo a buſcar el primero que vſo la vihue la, o guitarra deſpues del inuentor Tubal (delo qual da teſtimonio la ſacra ſcriptura) delas palabras de Boecio en el capitulo veynte del li bro primero ſaque, lo que deſſeaua. Dize eſte ſan cto doctor trayendo por teſtigo a Nichomacho antiguo, que Mercurio fue el inuentor de poner la muſica en quatro cuerdas a imitaciõ delos qua tro elementos: y duro eſta manera de inſtrumento haſta el tiempo del gran muſico Orpheo. Dize mas el dicho Nichomacho (author es Andrea) que quando la Muſica començo no ſabian can tar Muſica concertada: ſino a ſola vna boz. Delas palabras de Boecio ſaco, que Mercurio vſo guitarra: y Orpheo la augmento, y la hizo vi huela. Delo que Nichomacho dixo: infiere la variedad delos tiempos que la muſica ha tenido,

y aunque la Musica ahora ha venido a tanta perfection que tangan a cinco y a seys bozes, y canten a ocho y a mas: no por ello se han perdido los instrumentos que tañen a vna boz. De tal manera los instrumentos perfectos de este tiempo auemos de conseruar, y augmentar quanto pudieremos: que sepamos los que los antiguos vsaron. Por lo qual me parecio resuscitar la guitarra del gran Mercurio. La distancia de este instrumento en vazio es vn diapasson: la qual se ordena desta manera. Desde la quarta ala tercera ay vn diatessaron, desde la tercera ala segunda vn tono desde la segunda ala prima vn diatessaron. Quiē bien mirare esta guitarra: vera que tiene dos diatessarones y dos diapētes, vn tono y vn diapassō. Desde la quinta ala tercera y desde la segunda ala prima son los diatessarones: desde la quarta a la segunda, y desde la tercera ala prima los diapentes: desde la tercera ala segunda el tono, y desde la quarta ala prima el diapason. Templa se por vnisonus enla forma siguiente. Hollada la quarta enel quinto traste viene ygual con la tercera en vazio. Hollada la tercera enel segundo traste queda ygual con la segunda en vazio. La segunda se ha de hollar enel quinto traste: para que venga ygual con la prima. El que de proposito mirare las distancias sobredichas la entendera facilmente y la sabra pintar, y otras a ella semejantes: que seran menester para cifrar. No piēse el nueuo tañedor de vihuela, que los tēples que ahora se vsan en estos instrumentos solamente se han vsado, y no otros: si leydos fuessemos, y los libros de Musica reboluiessemos: hallariamos los antiguos auer tenido diuersos temples. Occasionado dela guitarra de Mercurio, viendo ser cōforme a Musica: puse tātos temples delas vihuelas. Lo mesmo digo dela guitarra. No es razō quedar este instrumento con solos dos temples. Podemos lo ensanchar: con quantos temples quisieremos. La guitarra de Mercurio se puede hazer (dentro del ambito, o distancia del diapasson que tiene) en mejor temple: que sea mas al tiempo. Abaxando la tercera vn semitono: formara la dicha tercera con la quarta vna tercera mayor: y la tercera quedara con la segūda vna tercera menor. Las consonancias que todas las cuerdas hazan eneste temple son tercera mayor, y tercera menor, y ambas son diapente: y luego vn diatessaron. Deforma, que todas quatro cuerdas heridas en vazio: hazen musica. En tantos pūtos que da esta guitarra: como la de Mercurio. Por ser cosa facil de hazer: no las pinto.

De otra guitarra nueua. Capitu. lxvij

DEla manera que enel genero delas vihuelas (no solamente enel temple, sino enel numero delas cuerdas) puse vihuelas nueuas: assi enel genero delas guitarras me parecio hazer. Ya puse guitarras de quatro ordenes nueuas y viejas: quiero poner vna nueua en el orden y numero de cuerdas. Puede se hazer vna guitarra de cinco ordenes en tal temple, que heridas todas las cuerdas en vazio hagan Musica: la qual en vazio tiene doze puntos, y enel quinto traste dela prima se cūple vna quinzena. Es buena para obras de a tres que anden hasta quinze, o diez y seys pūtos. Los nombres delas cuerdas seran desde la quinta successiua mente hasta la prima. El temple desta guitarra es el siguiente. Desde la quinta a la quarta ay vn diapente, que son siepte semitonos. Hollada pues la quinta enel septimo traste es vnisonus con la quarta: o hollada la quarta enel quinto forman octaua. Desde la quarta a la tercera ay vn diatessaron, que son cinco semitonos. Hollada la quarta enel quinto traste es vnisonus cō la tercera: o hollada la tercera enel septimo forman octaua. Desde la tercera ala segunda ay vn ditono, y son quatro semitonos. Pues hollada la tercera enel quarto es vnisonus con la segunda: o la segunda hollada enel octauo vienen a ser octaua. Desde la segunda ala prima ay vn semiditono, y son tres semitonos. Pues hollada la segūda enel traste tercero es vnisonus cō la prima: o hollada enel nono formarā octaua. Lo dicho delas vihuelas, y guitarras: assi en la diuersidad de los temples, enel numero, en las cuerdas, como en todo lo demas: es poco en comparacion delo que se puede hazer en los instrumentos. Solamente he puesto principios del arte destos instrumentos. El que fuere afficionado a la vihuela trabajara de entender muy deueras todo lo dicho: y sera poco en breue tiempo passar adelāte de todo ello cō el exercicio. Los que sabios desseā ser basta ponerlos enel camino, que teniendo ellos abilidad y

N

deßeo de saber:caminaran largo. Los que en musica fueren sabios:leyendo este libro se harã mas, tomando del occasion. Assi lo dize el sabio Salomon. Da occasion al sabio:y sera augmentada enel la sabiduria. Enseña al justo:y darse ha prießa a tomar y recebir la doctrina. O de golpe, o de recudida siempre depriende el sabio:sino menosprecia leer, y ver las obras delos otros.

Dela bandurria cõmun. Capi. lxviij.

PAra complir con lo prometido eneste libro: falta hablar delas bandurrias. Este instrumẽto de algunos tañedores es muy extimado: por lo qual quiero del tractar enel presente capitulo. Cõmunmente tiene la bandurria tres cuerdas en la forma del rabel. No es de essencia, que este instrumento tenga solas tres cuerdas: pero hablemos delas que ahora tiene, y luego delas que puede tener. Los nombres destas tres cuerdas son tercera, segũda, y prima. Esta vna cuerda de otra por distancia de vna quinta perfecta: segun el temple de algunos tañedores. De forma, que la bandurria en vazio tiene vna novena. Quisieron los tañedores que deste temple vsan abreuiar la guitarra en el tamaño, y cuerdas: y hizieron la bãdurria. Tãtos puntos tiene este instrumento en tres cuerdas: quantos la guitarra en quatro a los nueuos. Algunas vezes tienen este instrumento sin trastes, y aunque algunos tengã por primor tañer sin ellos tengo entendido, que por muy diestros que estẽ en tañer: no formaran tan buenos puntos: como con los dichos trastes. Otras vezes le ponen seys, o siepte trastes: y aun no bien puestos. Han de poner los trastes eneste instrumento dela manera que los tiene la vihuela. Quiero dezir, que de vn traste a otro aya vn semitono: porque en algunas bãdurrias los he hallado tã mal puestos, que ya forman cerca de vn tono: ya mas que semitono. Vna bandurria entrastada de vn vihuelero vi: que en quatro trastes formaua vn diateßaron. Por ser este instrumento de cuerdas pequeñas pocas vezes se acierta a entrastar. Tantos trastes se puedẽ en el poner: quantos enel cuello cupieren puestos a compas de semitono. Si diez trastes pudiere tener, tantos le pongan: porque es buẽ medio. Pues puestos diez trastes si se suffre, y tres cuerdas en quinta vna de otra: pueden se refinar enel temple por octauas, o por vnisonus. Si por octauas, hollada la superior enel quinto traste: y si por vnisonus, la inferior enel septimo. La segunda eneste instrumento esta dela tercera vna quinta. Para hazerla subir a vna octaua, le falta vn diateßaron: luego hollada enel quinto traste subira el diatessaron, y assi formara con la dicha tercera vna octaua. La prima esta dela segunda vna quinta: hollando la enel quinto traste le hazen subir vn diatessaron, y aßi formara con la dicha segunda vna octaua. Puede se tẽplar por vnisonus en esta manera. Hollada la tercera enel septimo traste viene con la segunda vnisonus: y la segunda enel mesmo septimo forma vnisonus cõ la prima. Estas tres cuerdas que en este temple tienen distancia de nueue puntos en vazio: se pueden poner en vna octaua. Abaxando la prima vn tono: formara cõ la segunda vn diateßaron, y con la tercera vn diapasson. Para affinar la en este temple: huellen la segunda enel quinto traste, y formara octaua con la tercera, y vnisonus cõ la prima. Este seria muy facil temple y bueno. Esta bandurria tiemplan otros tañedores de otra forma, y es temple antiquißimo, y el cõmun que ahora se vsa. Ponen todas tres cuerdas en vna octaua: pero no como acabo de dezir. Desde la tercera a la segunda hazẽ vn diateßarõ: y desde la segunda ala prima vn diapẽte. De forma, que todas tres cuerdas en vazio forman el diapasson: pero tiene el diateßaron entre el contrabaxo y el tenor: lo qual no osaran hazer sin differẽcia los componedores deste tiempo. Dixe ser temple viejo: porque el diatessaron ponen por basis y fundamento del diapente. Tuuo grã preeminencia entre los ãtiguos el diateßarõ: el qual tuuieron por consonancia perfecta. Por esta perfection que tenia entre los antiguos: podian vsar de ella indifferentemente quando venia con el diapente. Para reffinar esta bandurria se huelle la tercera enel quinto traste: y la segunda en el septimo. Formaran desta manera tercera cõ segunda, y segunda con prima vnisonus. Por reuerencia delos antiguos podemos vsar este tẽple: pero mejores son los dos ya dichos. Si algunos tañedores vsan eneste instrumento otros temples, yo no lo se: y por tanto no los declaro. Pueden lo hazer, y es biẽ hecho: porque ay muchos temples poßibles: de algunos delos quales hablare.

Devnas bādurrias nueuas. Capi.lxjx.

SI estas tres cuerdas que tiene este instrumento las quisieren poner vna de otra vn diateßarō a imitacion dela vihuela: seria buen temple por remedar a su origen, que es la vihuela. La distācia eneste temple seria vna septima en vazio. Tēplar se ha en tal caso desta manera. Hollada la cuerda inferior enel quinto traste: formara vnisonus conla superior. La tercera es inferior dela segunda, y la segūda dela prima. Hollada la cuerda superior enel septimo traste: forma octaua con la inferior en vazio. Este tēple seria la mitad de vna vihuela. El tañedor si quiere puede hazer dos bandurrias, cada vna con tres cuerdas en este temple: que fuessen vna vihuela entera poniendo cuerdas differentes. Si ala vna bandurria le pusiesse tres cuerdas: las quales correspondießen a la sexta, quinta, y quarta dela vihuela: y enla segunda bādurria pusiesse otras tres cuerdas mas delgadas: las quales correspondießen a la tercera, segūda, y prima dela vihuela: seria complida vihuela con tal condicion que desde la prima dela primera bādurria hasta la tercera dela segunda auia de auer vna tercera mayor: como la tiene la vihuela desde la quarta cuerda hasta la tercera. Puestas las cuerdas proporcionadas en estas dos bandurrias, templar primero la que tuuieße las cuerdas mas gruesas, segun que dixe pordiateßarōnes hollando la cuerda inferior enel quinto traste: el qual orden tambien se guarde enla segunda bandurria: sino que, para ponerla en tono se ha dehollar el quarto traste dela prima dela primera bādurria, y en aquel tono han de templar la tercera. Por estas dos bandurrias templadas enla manera ya dicha podian tañer vna obra a quatro bozes. Auian de cifrar para la vna bandurria las dos bozes: y para la otra las otras dos. Conuiene los dos tañedores juntamente tañer con las dos bandurrias guardādo el compas: para que suene bien la Musica: la qual se auia de hazer aposta, que el contrabaxo y tenor fueßen recogidos, y el contra alto cō el tiple. La musica que para estas dos bādurrias se ha de hazer, puede andar desde quinze a diez y nueue pūtos: pero el cōtrabaxo y tenor ternan los diez, y a neceßidad onze. Todo lo que el contra alto y tiple pueden abaxar sera hasta los diez puntos: y aun alos nueue, si es nouena mayor. Solo vn punto que abaxaße mas vna de estas dos bozes: no tiene donde se ponga enla segunda bandurria. Entendido tengo, que de qualquier manera que estuuiere la Musica a quatro bozes, se puede cifrar para estas bandurrias: pero delos musicos experimentados. Sabra el musico quando el tenor subiere mas delos puntos ya dichos, cifrar lo enla segunda bandurria: y quando el contra alto abaxare, mudarlo a la primera. Assi que, algunos golpes tañera vna bādurria tres bozes, y la otra vna: otros golpes al contrario. El hazer la Musica a postazes para los aprendizes. Pueden poner enla bādurria quatro cuerdas, y mas: si lo suffriere la anchura del cuello, y lo mesmo digo delos trastes. De indias han traydo bandurria con cinco cuerdas: y enel andaluzia se ha visto con quinze trastes. El modo de cifrar en este instrumento es pintarlo con las letras del cāto: como fue dicho enlas cifras de vihuela: loqual basta para que cifren no solamente en bandurrias de tres cuerdas, y temples cōmunes: sino para de quatro, o cinco cuerdas, y en temples nueuos y diuersos. Esto que dixe concertar dos bandurrias y cifrar para ellas: se entienda para qualquier instrumento. Pueden templar vna vihuela, vn discāte, y vna guitarra: vn discante, vna guitarra, y vna bandurria: y finalmente instrumentos de diuersas maneras los pueden poner en tono que lo suffrā las cuerdas, y cifrar para ellos, y tañer entres instrumentos a seys bozes y a ocho. El concertar delas vihuelas que algunos vsan: va fuera del arte de Musica. Es salga lo que saliere. Empero si tres musicos artistas se concertassen con tres vihuelas, o con otros tres instrumentos puestos en buen temple: tañerian atinadamente. Si templaßē vn discante vn diateßaron arriba dela vihuela, que la sexta del discante vinieße con la quinta de la vihuela, o de otras muchas maneras: y la guitarra en octaua dela vihuela, que vinieße la quinta dela guitarra conel segundo traste dela quarta dela vihuela: y conforme a este tēple pintasen los dichos instrumentos, y cifrassen algunas obras a seys bozes delas dos mißas vltimas del libro primero del doctißimo Christoual de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que ay a seys y a siete (segun lo hizo el excelente musico Anriquez) seria musica de gozar. Los que fueren mu

ſtos deueras, o tuuieren principios en la Muſica y buen entendimiento, y en el eſtudio no fueren remiſſos: en eſtas pocas palabras entenderan que diferencia ay deſta Muſica de concierto, ala que tañen algunos ſolamente de oydo.

De algunos preſu puestos para cifrar. Capitu. lxx.

Quãdo el tañedor quiſiere començar a cifrar: delante de ſi ponga la muſica en vna parte, y en otra la vihuela pintada por do ha de cifrar. La muſica ha de tener repartida por ſus compaſes diſtinctos con vnas virgulas: las quales diuidiran los compaſes, aſſi en lo cifrado: como en lo pintado. Conuiene pũtarſe en la manera ſobredicha, antes que ſe cifre: porque con mayor facilidad y certidumbre lo puedan los principiantes cifrar. Mirando en lo virgulado el punto en que ſigno eſta, buſcando lo en la vihuela: en la cuerda y traſte que ſe hallare, tal cifra poned que lo declare. El que quiſiere dar a entender bien las cifras: dexe puntadas las bozes ſobre ellas, y no ſera meneſter poner ſeñales de valor. El que no quiſiere dexar todas las bozes ſobre las cifras: ſolamente ponga el tiple que vaya cantando, o la boz que ſuele cãtar. Al pũtar y repartir los compaſes põgan ſiempre el contra alto juncto al tiple. Al principio de cada boz ſe põga el titulo della. Entre virgula y virgula aya vn ſemibreue, o ſu valor: ſi ſe ha de tañer a compaſete. El que eſtuuiere exercitado en cifrar: haga los repartimientos de breues: aunque ſe tanga a compoſete. Lo que digo, que ſe punte virgulado antes de cifrar: es para los principiantes, que comiençan a cifrar, y no ſon componedores de canto de organo, y ſi lo ſon no quieren trabajar mucho en hazer las cifras. Los exercitados en cifrar, y los buenos muſicos, y los que quieren tomar vn poco de trabajo con gran prouecho: baſta les el libro delante para de puntos hazer cifras. El tañedor que ſin virgular la muſica hizieſſe cifras: ſeria coſa mas prima, y le daria gran ſer en el arte de tañer. Poſsible es, que el muſico exercitando ſe a cifrar por el libro: vinieſſe a tanta perfection en la inteligencia y vſo dela vihuela: que tañeſſe pueſto el libro de canto de organo delante de ſi. En el ſpacio primero delas ſeys reglas que ſe hazen para cifrar: ſe pongan las claues. Si alguna dellas viniere en la cuerda en vazio, en ella ſe põga ſin otra ſeñal: y ſi fuere hollado traſte, ponga ſe en la tal cuerda, y el numero del traſte delante della. Antes deſte ſpacio enfrente donde ſe puſieron los titulos delas bozes ſe ponga el numero delas cuerdas: para que va ya muy claro y diſtinto lo cifrado. De manera, que en el principio dela ſexta ſe ponga vn ſeys, en el dela quinta vn cinco, y aſſi de todas las otras cuerdas. Para mayor claridad del que hallare lo cifrado: poned al principio de ello, porque vihuela va aquello cifrado, poniendo el ſigno en que començo la ſexta en vazio. Pongan mas ſobre la obra el author de ella: porque el titulo le da grã ſer y qualidad. Digan que tono es. Si fuere natural (que fenece en las quatro letras finales) baſta dezir tal tono es: mas ſi fuere accidental, deuẽ dezir, no ſolamente el tono que fuere: mas donde fenece. Primero en Cfaut, quarto en Dſolre, y aſſi de todos los otros accidentales: que ſon muchos. Vna difficultad ay grande en la materia de ſaber cifrar (y no ſe ſi terne palabras para en ella declararme) y es, por qual delas vihuelas cifraremos. Si aura Muſica que por todas ſiepte vihuelas pintadas ſe pueda cifrar: o ſi de tal manera ſe cifrara por vna, que no por otra. Si qualquier muſica por ſola vna ſe puede cifrar: baldias ſeriã tantas. Digo, que para los tañedores en el arte de cifrar alomenos ſiepte vihuelas ſon meneſter. El que quiſiere començar a cifrar tome tres auiſos. El primero es, que mire el contrabaxo dela obra que quiſiere cifrar: y el ſigno mas baxo del dicho contrabaxo, ſe porna en la ſexta en vazio. Quiero dezir, que por tal vihuela cifrareys: qual fuere el ſigno mas baxo dela contra. Si el contrabaxo allegare haſta gamaut, tomareys la vihuela que yo pinte, que comiença en gamaut: ſi abaxare haſta Are, tomareys la ſegunda que comiença en Are: y aſſi de todas las otras. Eſto ſe entiende: ſi la obra que cifrays anda en mas de quinze puntos. El ſegundo auiſo dara mucha lumbre. Toda Muſica que anda en doze puntos: podeys poner el mas baxo punto en la quinta en el tercero, o quarto traſte: y alcançara en la prima en el meſmo traſte, que en la quinta tomaſtes. Si anduuiere en treze pũtos començara el mas baxo en la meſma quinta en el primero, o ſegundo traſte. Si anduuiere en quatorze puntos: ponerſe ha el mas baxo en la quinta en va

zio. Si anduuiere en quinze puntos: puede ser pue sto el mas baxo enel tercero, o quarto traste dela sexta. Si la obra anda en diez y seys puntos: enel segūdo, o en el tercero dela dicha sexta sea puesto el mas baxo punto: y si en diez y siete, enel primero, o segundo: y si en diez y ocho, el mas baxo venga enla dicha sexta en vazio: y allegara al quinto traste dela prima. Si segun esta cuenta, alguna vez no hallaredes vihuela de signo semejāte ala obra que quereys poner: tomareys la vihuela de su octaua. La necessidad hara alque comiēça acifrar entender lo vltimo deste auiso. El tercero sera, que podeys poner la obra que suba hasta el quinto traste dela prima: y si fuere necessidad, al sexto y septimo. El que quisiere tañer buena Musica y descansada (pudiendo lo hazer) no passe del septimo traste dela prima: aunque carezca de las alabanças delos aldeanos. No alaba la gente popular por tañedor: sino al que anda todos los trastes. Para el que quiere hazer la mano yzquierda muy facil, y presta bueno es andar todos los trastes: pero la Musica no gana, mayormente siendo puestos los trastes a beneficio de oydo. El que se exercitare en cifrar: la experiencia le enseñara, que lo dicho es para principiantes: y de tal manera medira la Musica que vuiere decifrar, que ande por las mejores cuerdas, y que de los mas golpes que pudiere en vazio (porque es mas descanso para la mano yzquierda) y que el cifrar no se aparten tanto los trastes: que la mano no los pueda alcançar, y otras cosas que ami faltan palabras para darlas a entēder: las quales solo el exercicio enseñara.

De ciertos auisos para la conclusion del cifrar. Ca. lxxi.

El que quisiere cifrar guarde los puntos sustētados, teniendo enla memoria los presupuestos ya dichos, y determinacion del capitulo quarenta y ocho hasta el cincuenta y vno, y entēdiendo los auisos del presente capitulo. Por muy poco que vno sepa tañer si lo alegado entendiere: sabra ciertamente cifrar, y aun con mucha presteza y descanso. Los modos de cifrar son buenos cada vno en su manera: pero otro vsaria yo. Puesto el canto de organo en sus repartimientos con las virgulas: mirad si algunos puntos vnisuenan en dos bozes: los quales estan en vn signo. Ordenad (si possible fuere) que vengā ambos en vazio: porque el vno poniendolo enla cuerda que viene en vazio, el otro se porna enla inferior enel traste que haze vnisonus con la cuerda superior. Sera quinto, o quarto traste: segun que ya esta declarado. Sino pudieren venir en vazio las dichas bozes, y el tañedor no pudiere alcançar cinco trastes (donde son menester) para formar las ambas: pongase en vn lugar, como enel organo se haze. Y si en lo cifrado los quisierdes poner en trastes que no se puedan alcançar: puede se hazer por la claridad del canto de organo. Algunos curiosos y diestros tañedores quando viene algun passo, que no se puede con la mano alcançar: ponen la vna boz en vna cuerda en vazio, y la otra enla compañera desta cuerda hollada enel tercero, o en otro traste que la tal Musica pide. Tēgo lo por buena abilidad: aunque es menester mucho tiempo para el exercicio. El numero delas cifras comiença desde vno por la cuenta de guarismo hasta nueue. Mirad el punto que cifrar quereys por lo virgulado, y mirad en la vihuela pintada enque traste esta aquel punto, y tal numero porneys enlo cifrado: qual tiene el traste dela vihuela pintada. Pues si hallare vn punto en alamire agudo, y vo cifrando por la vihuela de Are porne vn dos en la quarta cuerda, que significa estar el tal punto enel dicho alamire. De forma, que para señalar el primero traste de qualquiera cuerda: porne vna vnidad enla mesma cuerda. Para señalar el segundo: porne vn dos, y assi de todos los numeros hasta el nono. Para dezir que vn punto esta en vazio: suelen poner sobre la cuerda donde esta vn zero. Si yo hiziesse cifras no guardaria esto: sino el golpe en vazio señalarlo cō el mesmo punto no impidiēdo las otras cifras. Si fuere breue el pūto viniendo en vazio: ponerlo breue enlo cifrado, y assi de todos los otros. Los puntillos de augmentacion si estuuieren enel mesmo compas que el punto con quien estan puntados: pongan se junto ala cifra, o con el punto si diere en vazio: porque entiendan, que el puntillo ha de ser vn golpe con el mesmo punto en que esta. Si el tal puntillo entra en otro compas: pongase el puntillo despues dela virgula, enel compas que se sigue, y no se cifre, ni que de abscondido. Porque no se pronuncie, y quede concluydo enel golpe del punto en que esta pues

toise põga dela manera ya dicha. De forma, que viendo vn puntillo en vna cifra, punto, o dela otra parte dela virgula: es señal, que esta conlamesma cifra que atras enla cuerda queda. Los pũtos syncopados para que se entienda la syncopa, aũ que conla virgula se diuidan se pũten, y cifren en dos partes. Ponga se vn calderon sobre ãbas partes, y assi enlo cifrado, como enlo puntado: el qual significara, que aquellas dos cifras han de ser solo vn golpe. Miren porlo virgulado los puntos que dan vnos con otros: porque las cifras a ellos correspondientes han de estar vnas enfrente de otras. Si alguna vez pusieredes puntillos para declarar que cifras se corresponden, y dan junctas: tened auiso (si poneys puntillo de augmentaciõ) de no poner alguno delos sobredichos puntillos deguia sobre las cuerdas. Presupongo otros auisos que son cõmunes, y para el que no los viniere visto adelante los declararemos: los quales ayudaran mucho para cifrar. Algunos dessean cognoscer las bozes enlas cifras, para yr cantando la boz que quisiessen, o para gozar mejor dela musica viendo como dan vnas con otras. No faltarian auisos y señales con que cada vna delas bozes fuesse cognoscida: pero todos quantos he experimentado, y las que puedo imaginar: mas cõfunden, que dan noticia. Pareçe me, que la mejor señal para esto es puntar el canto de organo sobre las cifras. La Musica que aueys de començar a cifrar: seran vnos villancicos (primero duos, y despues a tres) de Musica golpeada, que cõmunmẽte dan todas las bozes junctas. Para cifrar estos quasi no ay trabajo: porque (como los pũtos que dan vnos con otros seã de ygual valor) las cifras enlos compases vernan yguales en numero. Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproueche para tañer: porque no es Musica de cudicia, y no se haga el oydo a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en musica: que sean bastantes para edificar, y grangear buẽ ayre de fantesia. Pues tomense para ensayarse, o imponerse el tañedor enel arte de cifrar: que no son para mas. Despues que por estos villancicos estuuiere el teñedor en alguna manera instruydo: busque los villancicos de Iuan vazquez que son de Musica acertada, y las obras de vn curioso musico que se llama Baltasar Tellez. Las obras de este estudioso y sabio author tienen quatro condiciones, para que eneste lugar dellas haga memoria. La primera, son graciosas, que cada vna por si se puede cantar, y con tanta sonoridad que parece auerse hecho aposta para cantarse sola. De adonde infiero la segunda condicion, que seran faciles de cantar, y tañer: pues que son graciosas. La tercera es, que tienen muchas falsas bien dadas: lo qual suena enla vihuela muy bien. La vltima condicion es, que es Musica recogida ni anda en muchos puntos, ni se aparta mucho vna boz de otra al dar del golpe. Enlas missas del egregio musico Christoual de Morales hallareys mucha Musica que poner: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy sufficiente a explicarlas. El que a esta Musica se diere, no tan solamente quedara sabio: pero deuoto contemplatiuo. Pocos componedores hallareys, que guarden las qualidades, y differencias delas letras. Y entre los pocos, es vno el sobre dicho author. Entre la musica estrangera que hallareys buena para poner: no oluideys la de el grã musico Iusquin que començo la musica. Lo vltimo que aueys de poner sea Musica del excelente Gomberth. Por la difficultad que tiene para poner enla vihuela, por ser derramada: la pongo enel vltimo lugar. Mucho yerrã los tañedores, que començando a tañer: quierẽ salir con su fantesia. Aunque supiesse contrapunto (sino fuesse tan bueno como el delos sobredichos musicos) no auian de tañer tã presto fantesia: por no tomar mal ayre.

Noticia delas maneras que ay de cifrar. Ca. lxxij.

Poner quiero todas las maneras de cifrar que hasta oy han vsado. Porque si las cifras hallare fuera del libro del author sin declaraciõ: las entienda, y si quisiere imitar alguna dellas: por este lo pueda hazer. Tambien lo hago: porque si el tañedor no se contentare de alguna destas maneras de cifrar: occasionado desto inuente otra. No se auia de contentar el de buen entendimiẽto cõ lo que oye de su maestro: sino trabaxar por si. No digo, que condeneys las cifras viejas, que es inuencion de buenos entendimientos: sino que, teniẽdo en mucho alos que las inuentarõ, hã vsado y cõseruado, tomẽ todos los primores que enellas ay trabajãdo de poner mas, haziendo adiciones.

Aßi lo han hecho los que las cifras nos cõmunicaron. Ni digo, que no creays alos maestros: antes aconsejo lo que Pythagoras mandaua a sus discipulos. Este gran philosopho tenia tan disciplinados sus discipulos: que delo que dezia no le pedian razon. Era tanto el credito que los discipulos tenian de Pythagoras, que su dicho tenian por demonstracion. Conuiene que todo discipulo de credito a su maestro: si alguna cosa quisiere saber. Pero sobre lo que su maestro le dixere estudie, ymagine, y sobre todo pida a Dios complimiento de sciẽcia. Aßi que, para occasionar a los estudiosos tañedores que vayan adelante: porne las maneras de cifrar. Tres differenciasde cifras he visto: delas quales eneste tractare. Acercade esta materia dos cosas ay que dezir. Vna es cõmun, que atodas las cifras conuiene: y la otra es particular, que algunas compete. El que todas las cifras de vihuela ha de entender: primero deue saber, que cosa es cifra. Los contadores de guarismo vsaron vnas señales: para en breues palabras contar gran sũma. Siguense las señales. 0. 1 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. No tienen mas de estas señales: y bastan ellas solas para contar. La primera se llama zero, la otra es vna vnidad, la tercera vale dos, y aßi van seguidas hasta allegar ala decima cifra, que vale nueue. En qualquier cuerda que hallardes el zero: dize, que ha de ser tocada la tal cuerda en vazio. Algunos tañedores llaman en lleno a lo que yo nombro en vazio: y todos queremos dezir vna cosa por diuersos nõbres. Dezimos ẽtal caso, que sera herida aquella cuerda sin que traste de ella sea hollado. Enla cuerda que estuuiere la vnidad: denota la tal cuerda ser hollada enel traste primero. Enla cuerda que estuuiere el dos: dize ser hollada enel segundo traste. Lo que de estas tres cuerdas señaladas cõlas dichas cifras digo: se entiẽda de todas las demas. Deforma, que tal traste sera hollado, y tal cuerda herida: qual fuere la señal, y la cuerda sobre que esta puesta la tal señal. Aßi hallareys seys rayas, o reglas sobre las quales se ponen estas señales, o numeros: las quales rayas significã las seys cuerdas. Pocas vezes passa la composicion al decimo traste: y cõmunmente no tiene la vihuela necessidad demas de diez trastes. Si al decimo traste passare la obra: hallareys vn diez llano en esta figura x: y si allegare al vndecimo, hallarlo beys desta manera x/. Estos dos numeros por la claridad delas cifras se ponen en cueta llana. Cada cifra es vn golpe. Todo puntillo entra enel mesmo golpe del punto con el qual esta puesto. Esto entiendo ahora el puntillo entre enel cõpas del punto en que esta, o en otro distincto. Demanera, que la cifra de punto y puntillo es vna: como todo juncto es vn punto. Crean los que no saben contrapunto, que si algunas vezes se suffre pronunciar el puntillo distinctamente del punto conque esta: no todas las vezes, ni siempre que el cantante quisiere. Todo punto avn que sea lõgo no tiene mas de vn golpe. Estas cifras toman el valor y quantidad delas señales que encima le ponen. Sobre todas las cifras no se ponen señales, que den valor a todas ellas. La cifra que no lotuuiere: tomar lo ha dela señal que a tras de ella queda. Qualquier señal que se pusiere, sirue hasta que venga otra que la priue. Cõmunmente todas las cifras se tañen por vno de tres tiempos, que en fin del capitulo treynta y seys del libro tercero puse: donde me remito. Muchas vezes hallareys al principio delas cifras el tiempo porque se tañen: y quando no estuuiere, fue descuydo del trãsumptador. Entẽdereys en tal caso porque tiẽpo se tañen: por las figuras que encima tuuieren. Pocas vezes hallareys la musica en cifras a compas largo, sino fueren cifras estrangeras. Otras vezes se ponen en vna de las proporciones que en el libro tercero tracte. Ay vnos pũtillos que guian las cifras: los quales dizen, que las tales cifras aßi guiadas han de dar junctas: y las otras que estuuieren apartadas, cada vna por si. En esto mire mucho el nueuo cifrador, que todos los pũtos que dã junctos, las cifras a ellos correspondientes se pongã vnas enfrente de otras. Hallareys vnas rayas, o virgulas que atrauiessã las dichas seys cuerdas: las quales no siruẽ de otra cosa, sino de diuidir los compases. En esta diuision cognosçereys (viendo quãtas cifras ay enel tal repartimiẽto o diuision) que valor tiene cada cifra. Hallareys algunas vezes dos rasgos, que ocupã dos spacios: y son repeticion de villãcico, o chançoneta. Señaladamente digo estas dos cosas: porque les suelen poner la tal señal. La señal que se pone sobre el cõpas virgulado delas cifras, no dize siempre todos los puntos que estan enel dicho compas entodas las bozes ser tã diminuydos: como es la señal.

Pone se vna señal de seminima sobre vn repartimiẽto: acaece que la vna boz tiene sola vna cifra, y sera semibreue: y si la otra tiene dos, seran minimas. Deforma, que la tal señal no demuestra el valor ẽ todas las bozes: sino el dela boz que mas cifras tiene: porlo qual eneste tal exemplo la tercera boz terna quatro cifras: para que cada vna dela boz enel tal interualo virgulado venga a tener vn compasete. Muchas vezes en vn repartimiento estã las cifras en todas las bozes yguales y en tal caso la señal seruira pata todas: pero esto no es de essencia dela Musica. Demanera, que siempre mirareys la señal, y viendo la boz que tiene mas cifras: cognoscereys tener ensi vn compas, y segun las otras bozes tienẽ mas, o menos cifras: assi juzgareys el compas en todas las bozes. Assi que en las cifras no digan que tono es, o donde tiene la claue: facilmente lo podeys saber. Mirad en qualquiera delas cuerdas donde se forma el semitono: y por el cognoscereys lo sobredicho. Digo, que si enla tercera viniere vn zero, y luego vna vnidad, o despues enla dicha cuerda: entendereys que las dos cifras forman semitono: luego la tercera en vazio esta en mi. Cifrose la tal Musica por la vihuela de Are: enla qual viene la tercera en vazio en el mi de bfa♮mi. Si enla prima ay vn semitono: venid contando por los trastes a baxo hasta que halleys enque boz començo enuazio: y assi juzgareys porque vihuela pintada se cifro la tal Musica. Si dixere enlas cifras donde traen las claues (como algunos curiosos lo ponẽ) bastante seria esto para saber porque vihuela se cifro. Algunas vezes (como estas cifras han sido transuntadas mucho) lo que dizẽ delas claues esta errado: por tanto no se deuen siempre fiar de la tal scriptura. El musico que entendiere las vihuelas que yo pintare, y quisiere specular los libros de cifras: no tan solamente las entendera, si no sabra sacarlas en canto tan fiel mente como estaua pũtado antes que se cifrasse. Si los buenos componedores de canto de organo que ay en España supiessen sacar, y mudar las cifras en punto: verian la Musica que algunas lleuan, indigna de nombre de Musica. Digo verdad, que contrapũto de tañedor de vihuela (y no delos mal afamados) puesto en cifras, he sacado en punto: que se ha reydo entre cantores no poco. Y porque no tẽgo officio para dezir mal: callo el nombre deltal tañedor. Quise apuntar esto, para que los que comiençan a tañer cifras: entiendan no todas contener buena Musica. Vna delas causas porque es bien sobre lo cifrado poner las bozes puntadas: es, para que los cantores (aunque no sepã tañer) viendo lo puntado daran fe delas qualidades de las cifras. Y si solas las cifras estuuieren: el que las supiere sacar dira la verdad desengañando a los tañentes, que no saben de composicion. Digo que es cosa muy facil sacar las cifras en punto, y que el estudioso por este arte lo hara.

Delas cosas particulares delas cifras. Capit. lxxiij

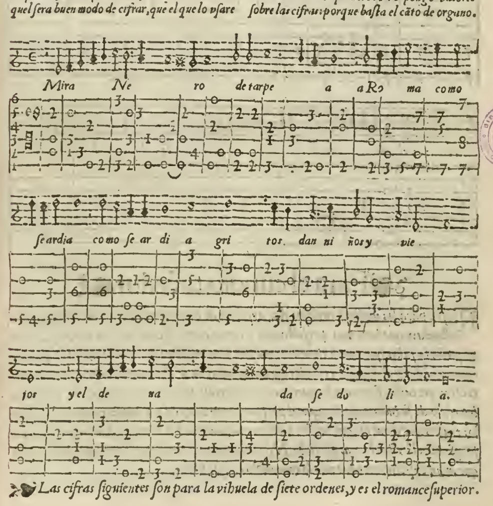
Las cosas particulares delas cifras son las siguientes. Las cifras que, a mi ver, son mas viejas tienen sobre los compases por valores vnas señales. Para denotar ser vna cifra de semibreue: se pone esta señal, l, para la minima esta, ſ, para la minima con puntillo es esta, ſ·, para la seminima esta, ſ, para la corchea esta, ꞩ, para la semicorchea esta, ꞩ. Enesta primera manera de cifrar no se pone señal para el breue: porque lo diuide en dos golpes quando viene. La segunda manera de cifrar no differe dela primera: sino enlas señales, que en lugar delas sobredichas vsa puntos. De forma, que la cifra del breue tiene sobre si vn pũto breue, y assi de todos los otros. Tambien, que pone las claues enlas proprias cifras enlas cuerdas que han de estar. Algunas vezes delante las dichas claues pone el numero del traste donde sehã de poner las claues: otras vezes cõ auer dicho en que traste estan: no pone delante las claues el numero del dicho traste. La tercera manera de cifras que he visto es mas moderna, y tiene mas primores, y muchas señales que declarar. Algunas vezes sobre las cifras pone vna boz para cantar. Sepan, que no siempre va cifrada. Quando enlas cifras ay vn rasgo pequeño enesta forma ⸗, entẽdereys la tal cifra ser dela boz para cãtar, y que va por las cifras dela dicha señal. Quando quiera que sobre vn punto se pusiere vn calderon: significa acabar alli la tal obra. Algunas vezes se pone el mesmo calderon quando ay punto syncopado, o quando el punto tiene puntillo: para denotar que el medio punto dela syncopa, o el pũtillo entra enel cõpas siguiente. Enla boz que esta

manera de cifrar pone para cantar, algunas vezes hallateys vna estrella pequeña: y denota, que el punto sobre que estuuiere: sera menester por causa dela letra alguna vez pronunciar lo vno, y otra vez diuidirlo. Encima de algunas cifras hallareys esta señal ^: la qual se pone para que el dedo este quedo todo el compas, si se pone al principio del compas: y si en fin del dicho compas se pusiere la tal señal, estara quedo el dedo hasta la mitad del compas siguiēte, y otras vezes hasta la quarta parte. El que quisiere començar a cifrar imite alguna delas sobredichas maneras de cifras o vea los libros delos señalados musicos Anriquez de valderauano, y de Miguel de fuenllana: y vera grandes primores para saber elegir modo primo y claro para las cifras que hiziere. Aquel sera buen modo de cifrar, que el que lo vsare entiēde por el todas las bozes dela obra cifrada, y las diere aentender alos otros con todos los secretos de facilidad, de certidumbre, y de abilidades que en toda la anchura de cifras el tañedor puede descubrir. Lo que ami ha sido possible dezir dela vihuela comun: fielmente he dicho.

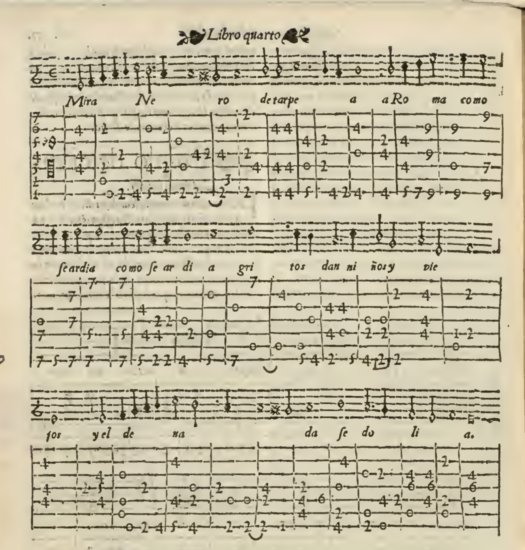
Exēplo de cifras

Capitulo lxxiiij.

POr razon de exemplificar lo ya dicho en el arte de cifrar: pōgo las cifras siguiētes, y es vn romāce viejo del modo quarto, y va por la vihuela de Are, y por tāto tiene la claue de ffaut enla quinta en el traste tercero, y la de csolfaut en la tercera en el traste primero. No pongo valores sobre las cifras: porque basta el cāto de orguno.



Las cifras siguientes son para la vihuela de siete ordenes, y es el romance superior.



Para el curioſo tañedor

REſta para los muſicos curioſos dar artificio de poner los traſtes por compas en la vihuela: y quedara mas perfecta, por ſer mas cierto el compas, que el oydo. Es tan pequeña la falta, que ahora tienen los traſtes bien pueſtos: que pocos oydos la pueden comprehēder, y el compas es poderoſo para hallar la. Viſto auemos tañedores, por los traſtes que tañen ſexto modo, querer tañer quarto: y no poder: ſin mudar los traſtes a beneficio de ſu buen oydo. Lo que al preſente pretendo, es dar compas con que ſe pōgan los traſtes: para que los que no ſon muſicos con facilidad, y certidumbre los pongan, y aſſi quedara la vihuela mas perfecta. No me juzguen los tañedores por atreuido: haſta que ayan experimentado todo lo contenido en eſte libro.

Para entrastar la vihuela comun. Cap. lxxv

Este instrumento tiene el diapasson enlos trastes. Dela manera que los monachordios tienẽ los diapassones señalados en vnas tablas para que las teclas hieran a proposito delas consonancias que han de formar, la flauta en los agujeros, el sacabuche en las tiradas, y otros instrumentos en otra forma: assi la vihuela enlos trastes, y auia de tener para ser del todo perfecta las deduciones seguidas: assi como las tienen los otros instrumentos. Vna delas cosas que enlas vihuelas he hallado no bien acertada, es la postura delos trastes. Apenas hallareys este instrumento bien entrastado: sino son los que vsan los singulares tañedores, que los ponen a cõpas de su buẽ oydo. Es grande la differencia enla Musica puestos los trastes con solo oydo: o con arte junctamente con el oydo. Para que todos los que tañen la vihuela cõmun (y aun los que no lo saben) entiẽdã puntualmente como se han de poner los trastes: noten vna breue informacion. Desde vn traste a otro ay vn semitono. De forma, que el semitono se forma en dos trastes, el tono en tres, el semiditono en quatro, el ditono en cinco, el diatessaron en seys, el tritono en siepte, el diapente en ocho, la sexta menor en nueue, la sexta mayor en diez, la septima menor en onze, la septima mayor en doze, y el diapasson en treze. En esta cuenta va numerada la cejuela dela vihuela por traste: porque formãdo se en ella la boz en vazio, tiene el mesmo officio de traste. Mirad, que consonancia quereys formar, y contad quantos semitonos tiene: que tãtos trastes le aueys de dar, y mas la ceja dela vihuela. El diapasson tiene cinco tonos y dos semitonos, y los cinco tonos son diez semitonos. Pues diez y dos son doze, y mas la ceja dela vihuela trze, Digo mas, que aunque el semitono se forme de vn traste a otro, y todos los semitonos enla vihuela cõmun esten quasi yguales en compas de Musica: en menor compas y cuenta se forman vnos, que otros. Poner estos trastes a beneficio de oydo: no todos los oydos son para ello sufficientes y padecen trabajo, y en fin no van tan ciertos como por la cuenta delas proporciones. El tañedor que cierta, y facilmente quisiere poner por arte los trastes enla vihuela: tome la regla siguiente.

Diuida lo largo delas cuerdas en nueue tamaños yguales: que se entiende desde la puente dela vihuela hasta la ceja. Para hazer todos los repartimientos que en este libro tracto: tomad el tamaño delas cuerdas en vna regla bien labrada, enla qual repartireys las consonancias con cartabon quadrado. Diuiso pues el dicho spacio, enel punto primero dela diuision, cercano ala ceja, pornoys vn traste, y sera segundo: enel tercero punto de la diuision poned otro, y sera el septimo. Bolued a diuidir el espacio que ay desde el dicho segũdo traste hasta la puente en otros nueue tamaños, y en el punto primero dela diuisiõ poned vn traste, y sera quarto: y enel punto tercero dela diuision poned otro, y sera el nono. Diuida se luego toda la cuerda en quatro tamaños, y el primero terna desde la ceja al quinto traste. Otra diuision se haga semejante de quatro desde el quinto traste hasta la puente, y el tamaño primero alcançara al decimo traste. Para poner en medio destos trastes otros que formen semitonos, que seran primero, tercero, sexto, y octauo: tomad este auiso. En medio delos trastes que forman tono poned vno: y si fuere fa, auia de ser llegado hazia la ceja: y si fuere mi, allegado ala parte dela puente Si el tono se diuidiera enla vihuela cõmun en dos semitonos mayor y menor: como en el organo (enel sentido ya declarado en este libro) auia mucho que dezir. No se diuide la vihuela, segun la cuenta comun, sino por medio poco mas, o poco menos en cõpas de Musica. Si el tono enla vihuela se diuidiera en compas de arithmetica: facil cosa fuera poner los trastes medios. Pero esta diuision no seria la mitad del tono por compas de Musica: segun en otra parte es declarado, que en Arithmetica el medio superior conternia mayor distãcia en musica, por ser mas corta la cuerda: que el inferior. Por tãto para hazer estos trastes medios venir a tener el medio del tono en compas de Musica: aueys de quitar al medio que esta ala parte superior vna poca de distãcia, y darsela ala parte inferior: y desta manera quedaran los dichos trastes quasi en medio en compas de musica. Este arte de entrastar vihuelas no va puntualmente en toda la perfectiõ que puede yr: porque le falta muchos quilates. Puse lo aqui enel lugar primero, y en modo no primo: para los que saben poco, y por comẽçar delo imperfecto a imitacion de naturaleza.

De vna nueua y perfecta vibuela Capitulo lxxvj.

PResapuestas todas estas verdades de grã des doctores liquidadas por fundamento: concluyre el intento principal deste libro. En algunas partes de mis libros hallareys, que alabo (y con gran razon) al inuentor delos trastes como aora estan puestos. No alabo como los ponen algunos feminados de bozes mugeriles, que todas las distancias tienen gran falta. Apenas hallo trastes (de muchas vihuelas que he requerido) que no esten cortos. No allegan a dar la complida composicion delas distancias. Como canta cada vno assi pone los trastes. Los que los trastes de tono tienē cōplido el tono, y las diuisiones diuiden medio a medio poco mas, o menos el dicho tono: estos son dignos de ser alabados, y el inuentor del tal primor de mayor alabança. Real mente enla vihuela cōmun no ay semitono mayor, ni menor: pero quedan ambos en tal disposicion: que se puedan tañer. Muchas vezes vienen a ser los dos trastes mas que tono: y otras vezes de vno aotro mas que semitono. Tambien puede acaecer lo contrario. Si complidamente no tienen las distancias todas las cōmas que han menester, o quedan otras largas, con tal que no allegue avna cōma: no causara desabrimiento al oydo. Dixo Boecio, que la minima distancia que enla Musica se siente: es la cōma. Lo que anda repartido enlos trastes demas o de menos es media cōma: luego esta falta, o exceso no se conocera. Por lo qual tengo muy grā razon de alabar al inuentor, que dexo vn instrumento dela vihuela copiosissimo. Para los que poco saben, que no atinarā al mudar los trastes: fue gran prouecho esta abilidad. Si diessemos vihuela, que complidamente tuuiesse todas las distancias, de mayor perfection seria. Ninguno me puede negar, que el sonido sea objeto y blanco del oydo, y quanto el sonido es mas perfecto, mas se deleyta el oydo. Lo que enla vihuela ahora se tañe tiene su perfection: con la qual se deleyta el oydo. Si la vihuela se pudiesse entrastar en todo cōplimiento, y perfection de Musica, quedando tā largo instrumento como esta: no ay duda, sino que mas deleytaria el oydo, y seria passar adelante eneste instrumento. Si vihuela vuiera de vsar: de vna que he inuētado (no sin falta de estudio) principalmente vsara, por ser de gran certidūbre, facilidad y perfection. El que ha de tener cuenta con la vihuela que ahora se vsa ha de ser buē cōtador. Mire se bien, que es menester para cifrar enesta vihuela memoria de angel: y para ser cōsumado tañedor abilidad mas que de hombre. La causa porque tan pocos tañedores ay eneste tiempo es, las muchas cuentas que en el dicho instrumento se tractā. Pongamos enla vihuela fixo el gamaut are. Como lo tenemos enla mano: lo ymaginemos enla vihuela. Para esto se han de poner siepte ordenes de cuerdas, y cada vna formara su deducion. La septima cuerda sera la deduciō primera, la sexta la segunda, la quinta la tercera, y assi procedera hasta la prima: la qual sera septima deducion. Distara vna cuerda de otra, lo que dista vna deducion de otra. Esta vihuela viene a tener en vazio la quinzena, que contiene la vihuela cōmun. Todas las cuerdas estan vna de otra quatro puntos, como enla cōmū: excepto la quarta conla quinta, y la prima conla segunda que distan por vn tono: segū esta Gsolreut de Ffaut graue y agudo. Pues sea la septima en vazio gamaut, la sexta Cfaut, la quinta Ffaut graue, la quarta Gsolreut graue, la tercer csolfaut, la segunda ffaut, y la prima gsolreut. La septima enel segundo traste sera Are, la sexta Dsolre, la quinta Gsolreut, la quarta alamire, la tercera dlasolre, la segunda gsolreut, y la prima alamire. Enel quarto traste la septima es ♮mi, la sexta Elami, la quinta alamire, la quarta el mi de bfa♮mi, la tercera elami, la segūda alamire, y la prima el mi de bfa♮mi. Enel quinto traste es la septima Cfaut, la sexta Ffaut, la quinta el fa de bfa♮mi, la quarta csolfaut, la tercera ffaut, la segunda el fa de bfa♮mi, y la prima csolfa. Enel septimo traste es Dsolre, Gsolreut, csolfaut, dlasolre, gsolreut csolfa, y dlasol. Enel nono traste seran Elami, alamire, dlasolre, elami, alamire, dlasol, y ela. En el decimo traste seran Ffaut, el fa de bfa♮mi, el fa de elami, ffaut, el fa de bfa♮mi, el fa de ela, y ffaut. Los quatro trastes que no auemos nombrado son primero, tercero, sexto, y octauo, y en algunas cuerdas son diuisiones de tono: seruirā vnos de sustentados, y otros de faes conforme a lo que esta enel monacordio. Enel sexto traste es el mi de bfa♮mi agudo y sobre agudo, y los sustētados de cfaut, de ffaut, de csolfaut, de ffaut, y de csolfa

El traste primero sera sustentado de todos los signos que estan en vazio. Los signos del traste segundo ternan su fa en el traste tercero. Y porque enel traste quarto estan alamire agudo y sobre agudo, y tienen necessidad enel signo inferior de punto sustentado, y enel traste tercero no queda: quãdo acaeciere venir, pueden lo hazer enel traste primero en la cuerda superior de a donde venia a ser enel tercero. El remedio de otras faltas aparentes enel capitulo setenta y ocho sera visto.

Para poner los trastes enesta vihuela. Cap. lxxvij

EL modo de poner los trastes scriuen Boecio y Stapulense en modo difficultoso: pero cierto. Dezirlo he por las mas claras palabras, que pudiere. Diuidid el spacio que ay desde la puente de la vihuela hasta la ceja en quatro partes, y enel punto primero dela diuision cercano a la ceja poned el quinto traste: enel qual se formara diatessarõ. Diuidid el spacio desde la ceja hasta el quinto traste en quatro tamaños, y subid desde el dicho quinto hazia el nascimiento delas cuerdas cõ tres, y donde viniere el punto delos dichos tres: sera el decimo traste. Queda otro diatessaron desde el quinto al decimo. Diuida se el spacio que ay desde el quinto traste hasta la ceja en tres tamaños, y poned el compas enel dicho quinto: y dõde alcançare sera septimo. Para prouar si este septimo queda bien puesto: tome el dicho compas, sin abrirlo, o cerrarlo, y diuida desde el nascimiẽto de las cuerdas hasta el dicho septimo, y si vinieren justos ocho tamaños: queda bien puesto. Buelua adiuidir desde el septimo ala ceja en tres, y poniendo el compas enla dicha ceja: donde alcançare sera segundo traste. Para examinar si este segundo queda puntual mente puesto: tomad el dicho compas como esta, y medid desde el nascimiento delas cuerdas hasta el dicho segundo ocho tamaños: y si vinieren yguales, ensu perfection esta. Diuida se el spacio que ay desde el segundo al septimo en tres tamaños, y poniẽdo el compas enel dicho septimo: alcãçara al nono. Para ver por demonstracion si queda bien puesto: hazed lo sobredicho de los ocho tamaños desde el traste hasta el nascimiẽto dela cuerda. El spacio que ay desde el segũdo hasta el nono se diuida en tres tamaños, y poniendo el compas enel segundo: alcãçara al quarto. Examinaldo si esta bien puesto: segũ ya es dicho con ocho tamaños. Toda la mano queda puesta excepto el fa de bfabmi y de su octaua ẽ vna parte, y en otra el mi: las quales bozes se han de poner en dos trastes, de quatro diuisiones de tono que restã de poner. La vihuela que tiene diez trastes: tiene dos diatessarones, y ha de tener quatro tonos. Luego los quatro trastes que nos faltan por poner: son diuisiones de tono, correspondientes alas teclas negras del monachordio. El primero y sexto y octauo forma mi: y el tercero fa. Para poner el traste tercero pone Fabro vna regla, y es la siguiente. Poned el compas enel quinto traste, y diuidid el espacio, que ay desde el dicho quinto hasta el nascimiento delas cuerdas en ocho tamaños. Poned el vn pie del compas en el sobredicho quinto traste, y donde alcançare cõ el otro: sera el tercero. Para formar el primero, sexto, y octauo, que son mi: es menester otra regla. El spacio que ay desde el nascimiento delas cuerdas hasta el quarto traste diuida se en nueue tamaños, y donde allegaren los ocho: sera el traste sexto. Diuidid desde el dicho sexto hasta el nascimiẽto delas cuerdas en nueue tamaños: y enel punto primero dela diuision poned el octauo. Diuidase otra vez desde el sexto hasta el principio delas cuerdas en tres tamaños, y puesto el compas en el dicho sexto: donde alcançare sera traste primero. Si teniendo disposicion la vihuela de tener mas de doze trastes, y el tañedor los quisiere poner: guarde la regla siguiente. Puestos los doze trastes, tome el compas, y diuida en dos tamaños yguales el espacio que ay desde la ceja dela vihuela hasta el traste primero, y vn tamaño destos dos formara semitono despues delos doze, y sera traste treze. Y si se diuidiere la distancia desde la ceja al segũdo traste en otros dos tamaños: el vno dellos formara tono despues delos dichos doze, y es traste quatorze. Y por este orden podeys yr formãdo semitonos y tonos, y todas las otras consonãcias. Assi puede el curioso tañedor proceder en infinito guardando enlas octauas su dupla proporcion. Corresponde pues el tamaño primero de semitono al tamaño tercio decimo, el segundo tamaño al quatorzeno, y assi de todos los otros trastes. No quise poner la manera de entrastar en tanta cuenta de arithmetica, como la vihuela lo pedia,

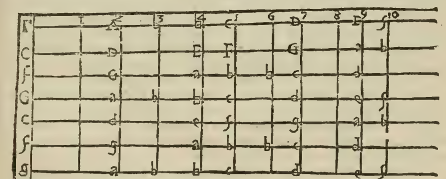
porque no se aprouecharan dello todos. El arte de entrastar es cierto y nueuo. Digo ser cierto, porque los musicos antiquissimos lo vsarõ, y ahora se ha experimentado. Digo ser nueuo, por el modo y estylo en que va puesto. Si en España alguno lo ha vsado: yo no lo he visto, ni oydo. La principal causa porque en algunas vihuelas ay mala musica: es por los trastes. El que vsare deste artificio deue hollar con dedo vniforme, que no lo acueste a vna parte, ni a otra. Si la vihuela que aueys de entrastar, y no tiene las cuerdas de quadrado, como las vihuelas de arco: poned vna regla que pañee, o haga haz con las cuerdas, por la qual tomeys el compas de los trastes: o porque de otra manera no salen cabales los tamaños. No os contenteys de auerlos puesto conforme a lo ya dicho, sino requerildos vna vez y otra: porque entendays si los errastes. Pensado he, que si estos trastes fueßen de azero, o se hizießen de palo, o de guesso: que causarian mejor musica. Teniendo cõpas para ello bien se podian poner. Y si dezis auer cuerdas semitonadas, y que no formã tono en el compas que las otras cuerdas han menester: a las tales llamo yo malas: y de qualquier manera que fueren puestos los trastes: son indignas dela vihuela. Poniendo pues cuerdas buenas: es poßible lo que digo. Estoy persuadido, que siendo los trastes de azero, o de marfil causarian mejor musica. La humidad del traste, specialmente en tiempo humido causa gran imperfection en la Musica: de lo qual seria priuilegiado lo que se tañeße con los sobredichos trastes.

Dela perfection y temple desta vihuela. Cap. lxxviij

AHora queda la vihuela mas perfecta que el monachordio. No tan solamente se pueden por ella perfectamẽte tañer los modos naturales: sino tambien los accidentales, y mejor que en el organo. Puede se en esta vihuela tañer el modo primero por todos los signos: el quarto por ♮mi, Dsolre, Elami, Gsolreut, y alamire: sexto por Are Cfaut, Dsolre, Ffaut, y Gsolreut: y el octauo por todos los signos. Assi que, quarto por Cfaut y por Ffaut, sexto por ♮mi y por Elami no se pueden tañer en esta vihuela con todo lo ya dicho. Como la dexamos es mas perfecta que el monachordio cõmũ: porque primero por Ffaut, quarto por Gsolreut, y octauo por ♮mi no se pueden tañer en el monachordio, y en la vihuela si. Cõuiene perfectionarla del todo, y complir lo prometido. Lo dicho hasta ahora quede en su fuerça y vigor, y no se mude cosa alguna. Y pues tenemos compas para poner los trastes (segun que los antiquißimos tañedores vsaron) no tengamos pesadumbre de cõplir lo que falta en la vihuela. Quãdo se pusieren los quatro trastes sobredichos, que son diuisiones de tono: hazed vnas rayas, o traços con cartabon, o con regla de parte aparte: porque seran menester. Otras quatro auemos de formar contrarias delas sobredichas. Quiero dezir, si la raya del traste formaua mi: haremos otra abaxo, que forme fa: y si formare fa, hazed otra arriba, que forme mi: para lo qual es menester dar reglas. El traste primero (que es la primera diuision) forma mi. Poned el compas en el traste tercero, y diuidid la distancia que ay desde el dicho tercero hasta la puente en ocho tamaños: y poniẽdo el compas en el tercero, donde alcançare la buelta hareys vna señal: la qual sera traste primero que forme fa. Quando quisierdes tañer quarto por Cfaut, Ffaut, o por Gsolreut: abaxareys el traste primero, que era mi, a la señal cercana donde formara fa. El traste tercero es la segunda diuision de tono: y es fa. Si fueße menester hazerlo mi para tañer mas complidamente vn octauo por ♮mi: tened hecha su señal. Diuidase el interualo que ay desde el traste primero, que forma mi, hasta el nascimiento delas cuerdos en nueue tamaños, y poniendo el compas en el sobredicho traste, donde alcançare sera la señal del dicho mi, traste tercero. El sexto traste es la tercera diuisiõ, y forma mi. Para hazer vna señal abaxo del, que forme fa, para quando fuere menester: diuidid el interualo que ay desde el traste primero, que es fa, hasta el nascimiento delas cuerdas en quatro partes yguales y poniendo el compas en el dicho traste primero, donde alcançare hareys vna señal: la qual formara fa. El octauo traste es la quarta diuision: y formara mi. Para hazer vna señal abaxo del, que pueda formar el fa: se diuida el espacio que ay desde el traste tercero, traste que era fa, hasta el nascimiento delas cuerdas en otras quatro partes, y poniendo el compas en el dicho tercero donde alcançare hareys la señal para el fa traste octauo.

Estos quatro trastes que ahora he puesto son contrarios alos quatro que antes auiamos puesto. Digo, que el traste primero que al principio se puso, fue mi: y el primero que ahora se pone, es fa. El tercero que primero se puso, es fa: y el tercero que ahora ponemos, es mi. El sexto que primero se puso, fue mi: y el sexto de ahora es fa. El octauo puesto primero fue mi: y el octauo de ahora es fa. Los vnos seran menester para vnos modos, y los otros para otros modos: segun delo dicho se puede colegir, y enel capitulo siguiente se vera mas claro. Todos los sobredichos trastes, y los que despues dixe se han de poner que pañeen y esten yguales cõ el traço. Quiero dezir, que dadas las dos bueltas del traste, descubra la señal, otra ço del compas a la parte dela puente, y sea tã ma laues que apenas se vea: lo qual se haga cõ compas pequeño, y de puntas subtiles. Tẽgo esta nueua vihuela por cosa muy prima, cierta, perfecta, copiosa, y para la mano yzquierda descansada. Los dos examinadores deste libro en granada la prouaron, y cognoscieron en ella los primores ya sumados, y otros muchos que por razon de breuedad no declaro. Pues no se pueden explicar los primores desta vihuela en breue tiempo. Vno dellos (y no el mas infimo) es la facilidad que en tẽplar se tiene. El temple desta vihuela es conforme a las siepte deduciones del canto. Templada la quarta con ella templareys la septima y la prima todas en vazio. La prima esta vna octaua arriba dela quarta, como esta gsolreut agudo de Gsolreut graue: y la septima otra octaua abaxo, co esta gamaut de Gsolreut. Hollada la quarta en el quinto traste, que es csolfaut, tẽplareys la sexta vna octaua abaxo, que es Cfaut, y viene la tercera vnisonus con el sobredicho quinto dela quarta. Hollada la tercera enel quinto, que es ffaut agudo, templareys la quinta en vazio octaua abaxo, y la segunda vnisonus. Demanera, que con vna cuerda templamos dos. Enesta vihuela (segun tenemos por experiencia) anda la mano yzquierda muy recogida, da muchos golpes en vazio, y hallan se las consonancias a manojos. Entendido tengo, que esta era materia de mayor tractado. Para los que de ella se han de aprouechar: lo dicho con buen estudio basta. La demonstracion desta vihuela es la siguienee. Va pintada para tenerla delante quando cifreys: en la qual cognoscereys el gamaut, y las diuisiones de tono que vsa el monachordio. Tomad el compas, y experimentad enest a demonstracion todo lo dicho: y cõforme aello podeys hazer instrumentos. Bueluo a dezir, que entre hõbres doctos y curiosos en esta professiõ es tenida en mucho la dicha vihuela.

Demõstraciõ dela vihuela de siete ordenes



Si tiene alguna falta esta vihuela.cõmun.Capi.lxxix

YA que auemos tractado la perfection dela vihuela de siepte ordenes: es bien que veamos si la dicha vihuela tiene alguna imperfectiõ. Lo que los otros pueden poner por falta: yo lo quiero descubrir, y entenderan todos: lo que parece falta, ser gran perfection. Parece tener esta vihuela en el traste tercero dos faltas de pũtos sustẽtados que no los tiene. Vna es ẽla quinta: y otra en la segũda. Enel octauo traste parecẽ tres faltas.

*Eſte traſte auia de ſer fa para la ſeptima, quar-
ta,y prima:y eſta hecho mi para todas las cuer-
das. Pues vihuela que tiene cinco faltas:no de-
ue ſer alabada de perfecta. Qualquier muſico
que de propoſito mirare enlos ſobre dichos dos lu
gares ſeñalados:vera,que auian de ſer puntos ſuſ
tentados,que formaſſē mi:y forman fa, y en los
tres ſe auia de formar fa:y forman mi. A todo
aquel que audiencia me diere,monſtrare los ſobre
dichos lugares no ſer faltas: ſino perfection y
muy grande deſta vihuela. Preſupongo como co
ſa cierta,que la tecla negra de entre Gſolreut y
alamire antiguamente era fa y ahora ſirue de mi.
Entendereys auer ſido fa:porque las artezicas de
canto llano ſeñalan alli la quinta conjuncta por
ſeñal de bmol. El eſtilo que eneſte caſo tienen los
cantores:es,que ſi la conjuncta,o diuiſion de tono
ſeñalan de ♮quadrado,es mi la boz que ſeñalan:y
ſi dizen ſer de bmol,denotan ſer fa. Pues que eſta
quinta cōjuncta ſeñalā de bmol:luego la tal diui
ſion es fa. Andrea Ornitoparche enel libro pri
mero de ſu practica enel capitulo octauo,tractan
do del monachordio de vna cuerda:ponela ſobre
dicha tecla negra por ſeñal de bmol. Y por todas
las reglas generales que hablan dela diuiſion de
tono:deuia ſer fa. Ahora la tenemos enel mona-
chordio comun hecha mi. Auia neceſſidad de ſer
fa para todos los modos,que ſe abaxan vn tono
de ſu final natural. Primero por Cfaut, quarto
por Dſolre,ſexto por la tecla negra de entre D
ſolre y Elami,y octauo por Ffaut algunas vezes
tenian neceſſidad deſte fa:y para otros modos ac
cidentales era meneſter:que es accidental a todos
ellos:el qual correſponde al fa de bfa♮mi enlos
modos naturales. Para las clauſulas de alamire
ay neceſſidad,que ſea mi. De forma,que la dicha
tecla negra vnas vezes ay neceſſidad de ſer fa:y o
tras de ſer mi. Por eſto en algunos monachordios
de Flandes viene la dicha tecla de manera, que
forme fa y mi. Tiene ſe por primor y perfection
eſto enlos tales manachordios. Es la concluſion
delo ſobre dicho ſer perfecto el inſtrumento, que
enel lugar ya dicho tuuiere fa y mi. El monachor
dio tiene neceſſidad dela tecla negra de entre D
ſolre y Elami fa como eſta para todos los modos
que ſe abaxaren vn tono de ſu final. Tambien a
uia neceſſidad que fueſſe mi para vn modo octauo
por ♮mi,en que formaſſe el mi,y para vn primero
y octauo por Elami para hazer clauſula de ſuſtē
tado. Cierto es,ſi dieſſemos inſtrumento que enel
dicho lugar formaſſe fa y mi:ſeria perfectiſſimo.
Si lo vno y lo otro damos enla vihuela de ſiepte
ordenes:quedara concluydo ſer perfecta. Tracte
mos primero las faltas que parecia enel traſte ter
cero. Enla cuerda quinta y enla ſegunda enel ter
cero traſte dixe ſer fa,y auia de ſer mi para corres
ponder al organo. Eſte no es deffecto: ſino gran
perfection. Porque queda la diuiſion de tono de
entre Gſolreut y alamire en vna parte hecha fa,
para quando ſea meneſter: y en otra mi. Ambas
bozes ſon meneſter para la perfection delos inſtru
mētos. Enel ſobredicho traſte tercero eſta hecha
fa:y en el octauo enla ſexta y enla tercera eſtan
mi,y aſſi meſmo enla quarta y enla prima enel traſ
te primero forma mi. Pues no baſta dar dos vniſo
nus del ſuſtentado de Gſolreut: como lo damos
eneſta vihuela? El organo tiene ſolo vn punto ſuſ
tentado de Gſolreut,y lo teneys por perfecto:de
mayor perfection es mi vihuela: pues yo le doy
dos vniſonus. Para hazer los puntos ſuſtentados
delas clauſulas ſon los lugares ſeñalados, cōuie
ne a ſaber enel octauo enla ſexta ,y enel primero
enla quarta:y en el octauo enla tercera, y enel
primero dela prima:los quales forman mi. Para
tañer vn modo primero por Ffaut ,vn quarto por
Gſolreut,el que ahora llaman ſexto por la tecla
negra de entre Dſolre y Elami,y para otros ac
cidentales que tenian neceſſidad del fa entre gſol
reut y alamire:lo puſe enel traſte tercero enla quī
ta,y enla ſegunda. Diximos lo ſegundo,que pa-
recia faltar enel octauo traſte tres faes,enla ſep
tima,quarta,y prima. Eſte traſte eſta mi:y no ſe
pueden enel formar el fa de Elami,el de ſu octa-
ua,y quinzena. El fa que dezimos faltar enla ſep
tima enel octauo,lo tiene enla ſexta enel tercero:
y el fa de elami agudo lo tiene la quinta enel de-
cimo,y la tercera enel tercero:y el fa de ela enla
prima tiene la ſegunda enel decimo. Quedan los
tres lugares ſeñalados enel traſte octauo hechos
mi:para tañer vn modo octauo por ♮mi,y tenga
donde forme el mi:para vn primero y octauo por
Elami,y tengan donde formē el punto ſuſtenta-
do dela clauſula. Damos, que ſe puedan tañer
mas modos eneſta vihuela,que enel monachordio
poniendo vna diuiſion de tono en vna parte fa,y
en otra que ſea mi: luego mas perfecta es eſta vi*

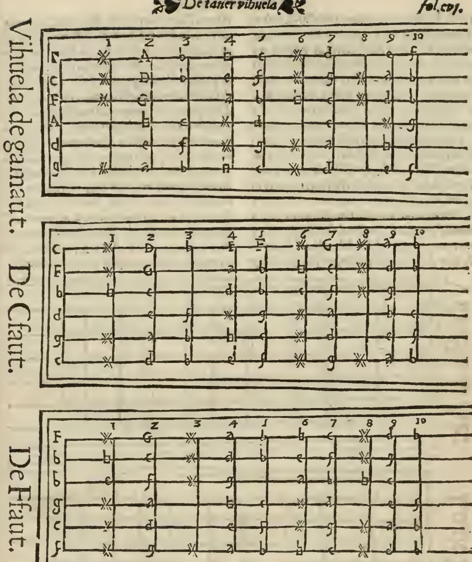
huela

huela que el monachordio. Otra mayor perfectiõ damos enesta vihuela, que todo lo ya dicho: y es saber poner los trastes por compas. Si las diuisiones delos tonos de su cosecha pueden ser fa y mi, porque son semitonos mobiles, y do compas para ello: luego esto es lo perfecto. Quando fuere menester vno de los quatro trastes señalados hazer lo fa, siendo el mi: ohazerlo mi, siendo fa: cõpas teneys hazeldo. Los trastes que enesta vihuela puse: fue imitando con mayor perfection al monachordio: pero no ato las manos alos tañedores y assi les doy compas: el qual hasta oy en España no se ha visto.

Para perfectionar la vihuela cõmun. Ca. lxxx.

La vihuela que hasta ahora he tractado: es perfectissima, facilissima, y tan presto pueden enella poner sabiendo el arte decifrar: como enla cõmun. Podeys pues cifrando primero, poner en ella, y facilitaros, como lo estays enla cõmun: y sera mas perfecta la Musica. Tengo para mi, que esta vihuela fue la que vsaron los grandes musicos, y parecio a los modernos que erã demasiadas dos consonancias de vn tono, que son de ffaut a Gsolreut graues y agudos, y que se podiã passar con seys ordenes de cuerdas, poniẽdo las cuerdas que estauan ensegunda en vna tercera. Assi que todas las cuerdas se quedaron en diatessaron como estan las deduciones: excepto la quarta cõ la tercera que venia segũda, y por grãjear vna cuerda: la pusierõ en tercera mayor, que es dos tonos. De forma, que los dos tonos que formauan en quatro cuerdas: ahora los forman dos. Se, que ay hombres amancebados con lo que deprendieron en su puericia, y que de couardes no quieren passar adelante. Para los tales soy cõpelido a buscar modo puesto en cuenta de Arithmetica: con el qual sea perfectionada la vihuela. Las vihuelas superiores puse sin cuenta de Arithmetica porque hablaua para todos: y en este para los sabios y desseosos de aprouechar. Tractare detodas las vihuelas que alli puse, y veremos la differencia que entre si tienen en los trastes. Trastes ay que haziendo la sexta gamaut, no viene con hazer la ♮mi, o vno de otros signos. Es menester saber que trastes estaran fixos, y quales se deuen mudar, y que tantos. Si atencion y estudio ponen eneste capitulo: grande prouecho sacaran. Siepte vihuelas puse, que son desde gamaut hasta ffaut. Todas estas siepte vihuelas podemos poner entres differencias. La vihuela de gamaut, de Cfaut, y de ffaut se parecen mucho: porque todas tres tienen vna manera de proceder, conuiene asaber que son los diatessarones dela tercera specie. Primero forman dos tonos y luego vn semitono en ambos diatessarones. La differencia que ay entodas tres vihuelas: al poner delos trastes se vera. La vihuela de Areyla de Dsolre se parescẽ muchos y la de ♮mi y la de Elami son semejãtes. Para poner los trastes enla vihuela de gamaut: se guarde el orden siguiente. Diuida se en quatro partes toda la cuerda (segũ otras vezes es dicho) y enel primero punto dela diuision pongan el quinto traste: el qual enla sexta sera Cfaut, enla quinta Ffaut, enla quarta el fa de bfa♮mi, enla tercera dlasolre, enla segunda gsolreut agudo, y enla prima csolfa. Diuida se en quatro tamaños el spacio que ay desde la ceja dela vihuela hasta el dicho quinto traste: y poniendo el cõpas eneste traste den tres tamaños, y donde alcançaren sera el decimo traste. Este traste sera enla sexta Ffaut, enla quinta el fa de bfa♮mi, enla quarta el fa de elami, enla tercera gsolreut agudo enla segunda csolfa, y enla prima ffaut. Diuidid el espacio desde la ceja alquinto traste en tres tamaños y poniẽdo el cõpas enel quinto traste: dõde alcãçare es septimo: el qual enla sexta es Dsolre, enla quinta Gsolreut, enla quarta csolfaut, ẽla tercera elami, enla segunda alamire, y enla prima dlasol. Diuidid el spacio que ay desde la ceja hasta el septimo traste en tres tamaños, y poniendo el compas enla ceja, donde alcançare sera el segũdo traste: el qual enla sexta sera Are, enla quinta Dsolre, enla quarta Gsolreut, enla tercera elmi de bfa♮mi, enla segunda elami, y enla prima alamire. Diuida se el spacio que ay desde el segundo traste hasta el septimo en tres: y poniendo el compas en el dicho septimo, donde alcançare sera el nono: el qual sera enla sexta Elami, enla quinta alamire, enla quarta dlasolre, enla tercera no tiene signo, enla segunda el mi de bfa♮mi, y enla prima ela. Diuidid el spacio que ay desde el segundo traste hasta el nono en tres tamaños: y poniendo el compas enel dicho segundo, donde alcançare sera el

quarto: el qual enla sexta es ♮mi, ela quinta Ela mi, ela quarta alamire, enla tercera el sustentado de csolfaut, ela segũda el deffaut, yenla prima el mi de bfa♮mi. Para ver si estos trastes quedã biẽ puestos: hazed lo siguiente. Tomad enel compas el spacio que ay desde la ceja hasta el segũdo traste y ha de auer nueue tamaños desde el nascimiento delas cuerdas hasta la dicha ceja. Lo mesmo hareys desde el quarto al segundo y desde el septimo al quinto y desde el nono al septimo. Estos seys trastes quasi en todas las vihuelas estan fixos. Quedan ahora por poner las quatro diuisiones delos tonos: que son primero, tercero, sexto y octauo trastes. El traste primero es mi, y sera sustentado delos quatro signos que estan enel segundo: y eltercero es fa delos cinco signos que estan enel segundo. El sexto es mi, y sirue de sustentado para los cinco signos que estan enelseptimo traste. El octauo auia de ser fa por la cuenta del monachordio, y porque ay necessidad que sea mi para ciertos sustentados que enesta vihuela faltan, y en otros trastes hallaran los faes, que ela uia de formar: meparecio ponerlo mi. El modo de sacar estos trastes es el siguiẽte. Tomad en vn cõpas desde la ceja hasta el segundo traste, yponed el dicho compas enel nono, y donde alcançare sera el sexto. Para requerir si este sexto esta bueno tomad el compas desde el sexto al quarto, y si ay nueue tamaños desde el nascimiẽto delas cuerdas hasta el dicho quarto: bueno esta el sexto. El spacio que ay desde este sexto hasta el nascimiento delas cuerdas se diuida en nueue, y donde vinieren los ocho tamaños: poned el octauo traste: el qual queda por necessidad (como dicho he) mi. Repartid en tres tamaños el spacio que ay desde el nascimiento delas cuerdas hasta el traste sexto y donde alcançare con el quarto tamaño: sera el traste primero. Repartid el spacio que ay desdeel nascimiento delas cuerdas hasta el traste quinto en ocho tamaños, y boluiendo el compas: donde alcançare sera el traste tercero: el qual formara fa. Las faltas que la vihuela de gamaut tiene son El octauo traste auia de ser fa del septimo que es Dsolre enla sexta, y queda hecho mi. Este fa lo halareys enla quinta enel tercero traste. El tercero traste enla quarta auia de ser mi para el sustẽtado de Gsolreut, y es fa por cumplir otras necessidades. Este sustentado quando fuere menester se hallara enla quinta enel octauo. Enel traste primero ela tercera falta el fa de bfa♮mi: hallarseha enla quarta enel quinto. Enel octauo dela tercera le falta el fa de Ffaut: pero tienelo la segunda en el tercero. El primero traste enla segunda queda hecho mi, y auia de ser el fa de elami. Quiẽ deste fa tuuiere necessidad, no lo hallara en toda la vihuela como auemos puesto los trastes: sino fuere enel decimo dela quarta. Si eneste decimo traste no pudiere formar el dicho fa, porque esta occupada la quarta, o porque ay otro impedimento: formarlo ha enel sexto enla tercera, o enel primero dela segunda: con tal condiciõ que buelle muy atras del traste y floxo: para que de mi venga a ser fa. El como enesta vihuela de gamaut quedan puestos los trastes es fundamento para todas las vihuelas, y por consiguiente siruen para lade C faut. Mudadas solamente las letras, faltarle hã enel traste tercero dos sustentados: en la quinta el de Gsolreut, y enla quarta el de csolfaut. Hallar se han enel octauo enla sexta y quinta. Falta mas enla tercera enel primero elfa de elami: hallarse ha enla quarta enelquinto. Falta mas enla tercera enel octauo el fa de bfa♮mi: hallar se ha enla segunda enel tercero. Es falta enla segunda enel octauo que no tiene el fa de ela: el qual esta enla prima enel tercero. Tambien siruen los trastes como quedan puestos para la vihuela de Ffaut: excepto, que tercero en las superiores vihuelas es fa: en esta ha de ser mi. Para mudar este traste tomad el compas que ay desde el primero traste hasta el nascimiento delas cuerdas, y diuidase en nueue tamaños: y el vno dellos dareys desde el dicho primero al tercero. Desta manera, de fa lo hareys mi. Esta vihuela de Ffaut enel quinto dela quarta le falta el sustentado de gsolreut: hallar se ha enla tercera enel primero. Falta mas enla tercera enel tercero el fa de bfa♮mi: puede se hallar enel septimo dela quarta. Falta totalmente enla tercera enel octauo, y enla segunda enel tercero el fa de elami: remediese al hollar con el dedo segun fue dicho arriba. Para que la demõstraciõ de estas vihuelas se entienda: ymaginad, que las cuerdas que parecen eneste papel: es la mitad del tamaño que tienẽ las cuerdas dela vihuela. Los trastes que formã mi: tienen señal de ♮quadrado, y los que fa, bmol. Dõde no vuiere letra, o señal ay falta. Siguen se las tres demonstraciones.

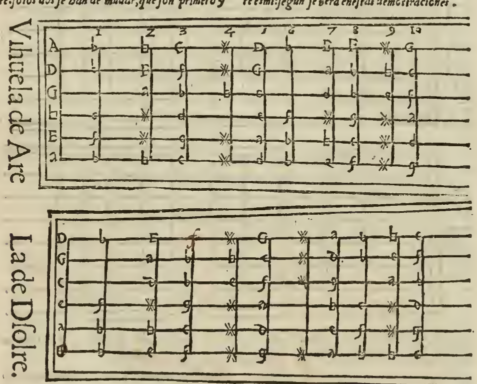


Mirad estas tres vihuelas quanta semejança tienẽ enla postura de los trastes. Solamente diffiere la de Ffaut en el tercero que es mi, y enlas otras dos es fa.

Delas otras vihuelas. Ca.lxxxj.

ENlas dos vihuelas semejantes (conuiene a saber la de Are y Dsolre) los seys trastes que pusimos primero: estan fixos, que no ay necessidad de mudarles: pero algunos delos otros se mudarã El traste primero ẽla vihuela de gamaut fue mi: y enla de Are es fa. Poned el cõpas enel tercero, y diuidid el espacio que ay desde el nascimiento delas cuerdas hasta el dicho tercero en ocho tamaños: y donde alcançare con vn compas: sera el primero, y formara fa. Mudareys el sexto, si poniendo el compas enel primero: diuidierdes el espacio que ay desde el nascimiento delas cuerdas has

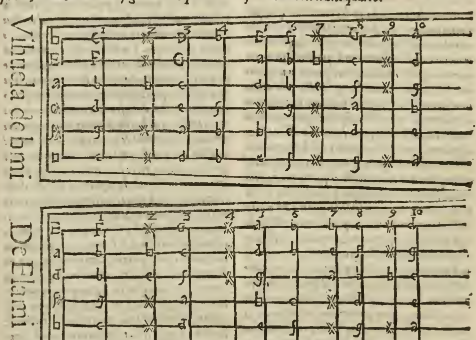
ta el dicho primero en quatro tamaños. Dóde al cançare el cópas desde el primero: sera sexto, y formara fa. El octauo enla vihuela de gamaut era mi: y enesta ha de ser fa. Puede se formar, si diuidir el espacio que ay desde el nascimiento delas cuerdas hasta el decimo en ocho tamaños: y dóde alcançare el vno desde el dicho decimo: sera el octauo. Esta vihuela de Are no tiene enla quinta enel sexto, ni enla quarta enel primero sustentado de Gsolreut: remediarseha segun fue dicho arriba enel hallar dela cuerda. En la quarta enel sexto le falta sustentado de csolfaut, y tiene lo en la tercera enel segundo. La tercera enel quarto le falta el fa de elami: y lo tiene la quarta enel octauo. Para que los trastes dela vihuela de gamut vengan apelo delos dela vihuela de Dsolre: solos dos se han de mudar, que son primero y octauo. Estos enla vihuela de gamaut formauan mi: y enesta han de formar fa. Mudar se han segun ya fue dicho enla vihuela de Are. Las faltas que tiene esta vihuela son las siguientes. En la quinta enel traste primero falta el sustentado de Gsolreut: y hallarse há enla sexta enel sexto. Enla quarta enel primero falta el sustentado de csolfaut: y tiene lo enla quinta enel sexto. En la quarta enel octauo falta el sustentado de Gsolreut: pero tiene lo enla tercera enel quarto. Enla tercera falta el fa de bfabmi enel sexto: hallarse ha enla segunda enel primero, y enla quarta enel decimo. Enel sexto dela segunda falta el fa de elami: y hallarse ha enel primero dela prima. Assi que estas dos vihuelas solamente differen enel sexto traste, que enla de Are es fa, y enla de Dsolre es mi: segun se vera enestas demóstraciones.



Para las otras dos vihuelas que restan se han de mudar tres trastes a cada vna. Enla vihuela de ♮mi mudar se han tres diuisiones de tono, conuiene a saber el traste primero, sexto, y octauo. Enla vihuela de gamaut formauan estos tres mi: y enesta han de formar fa. El como se han de mudar ya fue dicho enla vihuela de Are. Tienen necessidad de mudarse enesta vihuela de ♮mi vno delos trastes fixos, que es el quarto: y para los curiosos que dessearan saber la causa la dare. Esta vihuela enel primero dela quinta forma ffaut y en el quarto dela tercera tiene su octaua. Pues si este

fueße mi, como lo tienen las otras vihuelas: no se ria octaua. Para hazer lo fa, se diuida en ochota maños desde el nascimiento delas cuerdas hasta el sexto, y donde allegare cõ vno: sera el quarto. A esta vihuela de Elami falta enel quarto dela quinta el sustentado de gsolreut, y en la quarta el de csolfaut: hallarse han enel nono enla sexta y quinta. Tambien enla tercera en vazio hallare ys el sustentado de csolfaut. En la tercera enel se gũdo falta el fa de Elami: hallarseha enla quar ta enel sexto. A la tercera enel nono le falta el fa de bfa♮mi: y tiene lo la segunda enel quarto.

La segunda le falta enel nono el fa de elami: y lo tien la prima enel quarto traste. Para la vihuela de Elami se mudaran las mesmas tres diuisiones de tono que se mudaron enla de ♮mi. A la quar ta desta vihuela falta enel sexto el sustentado de Gsolreut: y lo tiene la tercera enel segundo. En la tercera enel quarto le falta el fa de bfa♮mi: y lo tiene enel octauo dela quarta. Enla segunda enel quarto no tiene el fa de elami, y esta mesma boz falta tambien enel nono dela tercera. Demõ stracion destas dos vihuelas: las quales differen solamente enel traste quarto.



De dos auisos. Capitulo ochenta y dos.

A Los curiosos con toda instãcia suplico, que noten dos puntos. El primero que las sobre dichas faltas algunos pretenden remediarlas con poner los trastes donde estan las dichas faltas a costados, sacãdolos del quadrado. Lo por exen plo el traste primero dela vihuela de gamaut, el qual es mi para quatro cuerdas, y auia de ser fa para la tercera y segunda. Y para hazer el dicho fa ponen el tal traste en viaje, y pierde la prima vn poco, y las otras quelo auiã menester mi. Que este no sea remedio sino emplasto: en las demons traciones sobredichas puede ser visto. Tomad vn traste donde ay alguna falta (que el sea mi para vnas cuerdas, y auia necessidad para otras de ser fa) y hallareys viajando el traste, que puntual mente en ninguna cuerda viene. Pongan se pues todos los trastes de quadrado, y remedien se las faltas en la manera sobredicha: si quereys tañer musica perfecta. Lo segundo que se deue notar es

vn error nopequeño que entre algunos tañedores
de vihuela se practica cada dia. Dizen auer cuer
das subidas de tono, y otras baxas de tono. An
tes que las demonstraciones delos trastes supiesse:
no lo podia entender. De veras nunca entro enmi
entendimiēto, que siendo vna cuerda buena podia
ser subida, o baxa de tono. El hallar las subidas,
o baxas no esta enlas cuerdas siendo ellas dignas
de ser puestas enla vihuela: sino enlos trastes. A
caece, que vn traste es mi, y ha de estar assi para
quatro, o cinco cuerdas, y para la vna, o dos auia
de ser fa. segun que en muchas partes delas demōs
traciones dela vihuela podeys ver. En casos seme
jantes vnas cuerdas hallareys subidas y otras ba
xas de tono. Pongamos exemplo enla vihuela de
gamaut enel traste primero y quinto. Cierto es,
que toda quarta hollada enel quarto es vnisonus
con la tercera en vazio. Luego hollada la dicha
quarta enel quinto auia de venir con la tercera en
el primero. Pues enesta vihuela de gamaut no vie
ne: Es la causa desto, que el quinto traste es fa, y
el primero es mi. Esta el primero dela tercera subi
do vna cōma mas que el quinto dela quarta. Des
de la quarta en vazio hasta el quinto traste dela
dicha quarta ay vn diatessarō, que son dos tonos
y vn semitono menor. Desde la quarta en vazio
hasta la tercera en vazio ay dos tonos, y desde la
ceja hasta el traste primero (como esta puesto) ay
vn semitono mayor. Luego no son vnisonus enes
ta vihuela el quinto dela quarta y el primero de
la tercera. Si el traste primero allegassen ala ceja
que de mi lo hiziessen fa: sin falta ninguna estari
an vnisonus, y como quedan puestos no son vniso
nus. Lo que enestos dos trastes he practicado: ha
llareys en otros muchos. Mirad por todas las
cuerdas los trastes, que auian de ser vnisonus, y si
tuuierē letras, o señales semejantes es vnisonus, y
sino las ay, no lo es. Al contrario delo practica
do es la cuerda que dizen baxa de tono. Algu
nos tañedores practican esto en vna orden de cuer
das, que templadas en vazio en perfecto vnisonus
y despues que las huellan, no dizē. A esto respō
do la vna ser mala, indigna dela vihuela. Son es
tas cuerdas semejantes alos christianos malos de
secreto, que no parece su maldad: hasta que les po
nen la mano encima, o el traste sobre que assientā
las cuerdas no es ygual, o el tañedor no aprieta
el dedo ygualmente, quando las huella.

Dela vihuela comun que tēga los signos fixos. Ca. ochenta y tres.

PAra los que no quieren tener tanta cuenta
con las vihuelas sobredichas: pueden hazer v
na: la qual tenga los signos fixos, como los tiene
el monachordio, y sea lo ordinario, y cōmū la vi
huela de gamaut. Por esta vihuela se tañeran to
dos los modos naturales y accidentales guardan
do lo contenido eneste capitulo. Entendida esta
vihuela como primero se puso, y cognosciendo en
ella que trastes son el gamaut are, y qual es diui
sion de tono: sepan exercitar y poner por obra las
reglas siguientes. Todos los tonos, o modos na
turales se pueden tañer enesta vihuela enla mane
ra que esta entrastada por sus letras finales. Pa
ra las faltas que se ofrecieren tomen los auisos o
tras vezes dados, de buscar las tales bozes en los
otros trastes, o al hollar, o poner otro traste pri
mero: el qual quando se pusiere por la tal necessi
dad: sea mas guesso quel primero que tiene: por
que al hollar no frece la cuerda. Puede se poner
este traste, si se diuide la distancia que ay desde
el tercero traste hasta el nascimiento delas cuer
das en ocho tamaños, y donde alcançare el cōpas
con vno desde el dicho tercero: sera este primero,
el qual formara fa. De forma, que se queden am
bos punctos para quando fuere menester, que no
se impediran. Si la obra natural no se pudiere po
ner enesta vihuela por los signos que puntada es
tuuiere, porque abaxa mucho, y sale fuera de la
sexta: o porque sube mas que todos los trastes de
la prima: ponga se la tal obra accidental, segun
se vsa enel monachordio. El modo primero acci
dental comunmente lo tañen por Cfaut, Gsolre
ut, y alamire. Enesta vihuela primero se puede ta
ñer por Cfaut, que es la quinta en vazio, y tiene
su diapasson, y puntos intensos y sustentados, y
aun tiene mas que el organo vna cosa. Que si el
primero en Cfaut por el organo tiene bmol, corr
respondiente al fa de bfabmi: no tiene tecla negra
donde se ponga. Esta boz de bmol venia ala tecla
negra de entre Gsolreut y alamire, y esta es mi.
Luego en ella no pueden formar fa. Esta vihue
la de gamaut tiene el dicho fa enla quarta enel
tercero. Tābiē para tañerse este modo primero
por gsolreut, y alamire: no ay impedimēto alguno

Si tañendo lo por Gsolreut tuuiere bmol, correspondiente al fa de bfabmi enlo natural: se ponga enel traste primero que puse postizo para formar el fa de elami en la segunda. Si primero por alamire tuuiere tambien bmol: tiene el contra baxo la quinta enel quinto: y para el tiple enla segũda en el tercero. Tiene mas este tono enesta vihuela sustentados de clausula en quinta: que no los tiene el organo, y seran enla segunda enel primero, que es mas cercano a Elami. Algunos tañedores particulares tañen primero por bmi, y elami enel organo: y con mayor perfection se puede tañer enesta vihuela: porque tiene clausulas de puntos sustentados. El quarto se tañe por Dsolre, alamire, y bmi: por los quales signos mas excelentemente se puede tañer enesta vihuela, que enel organo se tañe. Sexto modo verdadero, y el que por sexto se suele cantar, tañeran enesta vihuela: como enel organo. El octauo se puede tañer enesta vihuela, como en el organo por Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, y alamire. Y aun este modo por Elami se tañera mas perfectamente enesta vihuela, que en el organo: porque tiene sustentados. Primero por Ffaut, y octauo por bmi se pueden tañer enesta vihuela: y no por el organo. Enel organo no se puede tañer quarto por Cfaut, Ffaut, y Gsolreut, y enesta vihuela como queda se tañera razonablemente: porque el quarto en Cfaut, y Ffaut forma el mi enel traste primero (de los dos el mas cercano ala ceja dela vihuela) enla quinta y quarta. Y porque en la octaua fera menester tambien el fa y no lo tiene: remedie se al bollar como dicho es, o ponga se otro quarto traste, que forme fa, y sera vn poco a tras del que tiene. Y si el quarto por Gsolreut se tañere formara el fa de elami enel sobredicho traste primero. El sexto modo enel organo no se puede tañer por bmi, ni por Elami &c. Por concluyr en breue, digo que esta vihuela como queda es quasi vniuersal. En cifras que han traydo de Italia se sube la tercera vn semitono mas dela que nosotros vsamos. De forma, que nosotros tenemos la tercera de la quarta vna tercera mayor, y la segũda dela tercera vn diatessarõ. Aquellas cifras se tañen, que este la tercera dela quarta vn diatessaro, y la segunda dela tercera vna tercera mayor. El que este temple quisiere vsar enla sobredicha vihuela assi entrastada: que daria mas perfecta, especialmẽte para tañer el modo que dizen sexto: porque terna muchos golpes en vazio. Mi parecer final enesta materia es, que el que no quisiere vsar (huyendo el trabajo dela vihuela de siete ordenes y de todas las siete: vse de vna, y sea la de gamaut, o la de Elami que tiene menos faltas fixos los signos, y mude la Musica para ella conforme alas reglas superiores.

De otra mayor perfection enla vihuela cõmun. Ca. ochenta y quatro.

TOdo quanto dela vihuela tengo dicho es lo que hasta oy los muy sabios musicos practicos han vsado. Pero no faltan angustias y trabajos en mudar trastes para cada vihuela, de tener cuenta con tantas vihuelas, y guardarse de golpes que no puedan dar, como es el traste que era mi no podian enel formar fa y al contrario, y las terceras mayores quedã de dos sesquioctauas y otras cosas que hazian grandes difficultades. Por lo qual acorde de hazer vihuela que los trastes se pusiessen a cõpas, y que puestos de vna vez siruan para toda Musica, y que en cada traste aya todas seys bozes, como las ay enlos nueuos instrumentos de tecla hechos por mi cuenta. No se yo si la vihuela puede subir a mayor perfectiõ que la sobredicha, y sera muy grã descanso para los tañedores. Elija pues el tañedor sola vna vihuela, como dicho tengo, y si la Musica saliere fuera dela tal vihuela: mudara la tal Musica, conforme a lo que determine enel capitulo superior, y como fueren los signos fixos y perpetuos puede hazer que lo sean los trastes. El tañedor que quiere tener vihuela, o guitarra que todos los semitonos se tangan, y todos los internalos, y consonãcias queden perfectas: ponga los trastes por las reglas y modo que se pone en la vihuela de siete ordenes: lo qual hallareys practicado enel capitulo ochenta y seys.

Para perfectionar algunos instrumentos. Cap. lxxxv

LAs guitarras, bandurrias, y todo instrumẽto de cuerdas se pueden perfectionar poniẽdo las cuerdas enlas deduciones, conforme alo que a

nemos hecho enlas vihuelas:enlos quales inſtru
mentos pueden poner los traſtes por el compas y
razon de Muſica. Los tañedores que traſtes v-
uieren de poner en algunos deſtos inſtrumentos
tengan tal auiſo, que no ſolamente los traſtes que
den de quadrado (ſegun fue dicho enel capitulo
ochenta y dos) pero para quedar perfectos, han
de eſtar los inſtrumentos de quadrado. Entiendo
los inſtrumẽtos ſer de quadrado: quãdo todas las
cuerdas ſon de vn tamaño. Si antes de poner las
cuerdas en vn inſtrumento eſtuuieſſen de quadra
do la ceja y puente: pueſtas las dichas cuerdas ſe
perderia. Es manifieſto, que mas diſtancia occu-
pa el nudo, o ligadura dela cuerda ſexta por ſer
gorda: quel dela prima que es delgada. Pues ſi la
ceja y puente dela vihuela eſtuuieſſen de quadra
do, como al poner delas cuerdas la ſexta, quinta
y quarta quedaſſen mas cortas, que la tercera, ſe-
gunda, y prima: ſeguirſe ya, no quedar todas las
cuerdas de quadrado. El official que la puente
puſiere: deue tener conſyderacion que tanto occu
para mas el nudo dela ſexta, que el dela prima: y
aquello dara de viaje ala puente. De forma, que
pueſtas las cuerdas queden todas de vn tamaño.
Miden ſe las cuerdas enlo que formã las bozes.
Forman las bozes deſde las ligaduras haſta la ce
ja dela vihuela. Todas las cuerdas ternan vna
meſma diſtancia, dando de viaje ala puente el ex
ceſſo que haze la ligadura dela ſexta, al dela pri
ma: porque quanto mas delgada es vna cuerda:
menos eſpacio occupa con la ligadura, y aſſi que
daran todas las cuerdas de quadrado, y perfecto
el inſtrumento deſta parte. Bien entiendo, que ha
ziendo lo contrario de lo ſobredicho no ſe ſentira
la falta por ſer pequeña, y repartida en todos los
traſtes: pero eſto es lo que pide la perfection dela
Muſica, y medio cabello de imperfection no quie
ro conſentir enlos repartimientos y traça delos in
ſtrumenros: porque menos preciando muchas fal
tas pequeñas, que cada vna por ſi no ſe ſiente: vie
ne a ſer vna grande muy ſenſible. Pueden hazer
vna guitarra de cinco ordenes correſpondientes a
cinco deduciones: y ſerian Ffaut y Gſolreut gra
ues, cſolfaut, ffaut, y gſolreut agudos: y queda-
ria enla nouena mayor que agora tiene la guita
rra de quatro ordenes a los nueuos, o ſe pueden y
maginar las dichas cinco cuerdas en otras cinco
deduciones, que vinieſſe a tener vna onzena. Te-
niendo eſta de cinco ordenes los ſignos fixos, y
los traſtes pueſtos a compas, cõforme a lo dicho
enlas vihuelas: podiã enella tañer tonos, o modos
no ſolamente naturales, ſino accidentales, y gana
ria mucho la Muſica en tal inſtrumento. Acer
ca deſta guitarra de cinco ordenes no me quiero a
largar: porque ſi alguno la quiſiere vſar: ſe, que
baſtara lo dicho, y lo demas engẽdraria faſtidio.
La guitarra que ſe vſa, puede ſer perfectionada
ſi la ymaginamos que la quarta comiença en G
ſolreut, la tercera en cſolfaut, la ſegunda en ela
mi, y la prima en alamire. Los ſeys traſtes (que
ſon ſegundo, quarto, quinto, ſeptimo, nono, y de-
cimo) ſe pongan por la cuenta dicha en todas las
vihuelas. Enlas quatro diuiſiones de tonos (que
ſon primero, tercero, y ſexto, y octauo traſtes) ſe
guarde eſte ordẽ. La primera diuiſiõ ſea mi, la ter
cera, ſexta, y octaua fa. Antes del traſte primero
que forma mi: ſe ponga otro, que forme fa para el
fa de ffaut en la ſegunda, y para el fa de bfa♮mi
enla prima. El que bien eſtudiare eſta guitarra,
y acertare a poner los traſtes enella: las faltas que
en algunos traſtes ay, las ſuplira en otros. El ſex
to enla quarta auia de ſer el ſuſtentado de cſol
faut, y no lo tiene: hallarſe ha enel primero dela
tercera. El ſexto dela tercera no tiene el ſuſtenta
do de Ffaut: y eſta enla ſegunda enel ſegundo.
Enel octauo dela tercera le falta el ſuſtentado
de Gſolreut: hallar ſe ha enel quarto dela ſegun
da. Delas faltas que en eſtas vihuelas he demonſ
trado: entenderan los curioſos auer differencia en
hallar en vnos traſtes, o en otros. Como las cuer
das enla vihuela y enla guitarra del temple com
mun eſten fuera delas deduciones: acaece, que vna
cuerda en vn traſte forma mi, y lo ha meneſter: y
otra cuerda enel meſmo traſte neceſſariamẽte ha
de formar el dicho mi, y auia meneſter fa. Enlas
vihuelas pintadas en eſte libro hallareys muchos
exemplos: para verificar lo ſobredicho. Mirad
enla vihuela primera de gamaut, y hallareys que
el traſte primero es mi, y lo han meneſter la ſexta
quinta, quarta, y prima. La tercera y ſegunda en
el dicho traſte teniã neceſſidad de formar fa, y no
viene en tal caſo el mi con el fa por diſtancia de v
na cõma, que es quaſi la nouena parte del tono.
Quien entendiere las proporciones dela muſica,
y ſupiere formar el diapaſſon del monachordio, y
vihuela: gozara de eſta materia, y cognoſcera la

subtileza della, y el gran provecho dela musica. Tenga pues el tañedor por aviso particular, que ẽlos trastes primero, tercero, sexto, y octavo que son diuisiones de tono, correspõdiẽtes a las teclas negras del monachordio: no forme mi enel traste que es fa, ni fa enel traste que es mi. Lo sobredicho se entienda enlos instrumentos de cuerdas communes: pero en mi vihuela tambien se halla el fa como el mi. Las tales bozes que los instrumẽtos conmunes no tienen en vnos trastes, se busquen en otros, si las vuiere: y si en todo el instrumento no las ay, se remedien con mudalle el traste, o con el dedo al hollar, o de otra manera que el experimentado tañedor hallare. El temple cõmun dela bandurria es puesto por las deduciones. Si ymaginamos la tercera dela bandurria en Gsolreut, y la segunda en csolfaut, y la prima en gsolreut agudo: sera conforme a lo que se vsa eneste instrumento. Es pues la bandurria enel temple cõmun cercana ala perfection musical. Si ponen a este instrumento los trastes con el sobredicho compas: quedara perfectissimo teniendo buena regla. El rabel esta puesto en quintas. Si ymaginassemos la cuerda tercera deste instrumento en Ffaut, la segunda en csolfaut, y la prima en gsolreut agudo: seria el temple que muchos vsan, y todas las bozes en cada vna delas cuerdas yriã bien seguidas: por quedar las dichas cuerdas puestas enlas deduciones. En fin no ay instrumento alguno, que (mirando lo de proposito, y estudiandolo con razonable abilidad) no fuesse perfectionado delos que entiẽden que cosa es Musica. Teniẽdo los tañedores en mucho lo que los antepassados han descubierto, assi en hallar instrumentos, como en primores musicales, y queriendo trabajar: passaran adelante de todos ellos: porque gozan delos entendimientos delos muertos sabios, y delos suyos proprios. Pues ninguno pone al trabajo, ni piense que todos los primores estan descubiertos enla Musica ni sea tan acreditado de su entendimiẽto y saber, que venga acreer no ser cosa possible sino lo que el sabe: antes crea, que lo menos dela musica sabemos y aun delo descubierto (y por los authores graues assi latinos como griegos escripto) mucho dello ygnoramos. Confiesso verdad, que ha ocho años bien complidos que principalmente estoy occupado en estudiar los dichos authores: y que me pone en admiracion lo mucho bueno, que en Musica nos dexaron: lo qual antes del dicho tiempo (aun que me tenia por practico y theorico) no sabia, ni auia visto, ni pensaua tales cosas estar escriptas. No he sacado eneste libro todo lo que he visto: sino cosas particulares, que ami parecer al presente cõueniã, esperãdo tiẽpo para lo demas y vna es. El que quisiere tẽplar dos vihuelas vnisonus, si estuuiere solo, o por curiosidad: tiemple la vna primero como quisiere, y templada ponga la sobre vna mesa. Ponga encima de las cuerdas desta vihuela templada vna pajita muy sutil, y tome la otra vihuela y tiemplela. Hallara por experiencia, que todo el tiempo que la segũda vihuela no estuuiere vnisonus con la primera: no se mouera la paja que esta encima de las cuerdas dela primera vihuela, y en allegando a ser vnisonus tiẽbla la paja: porque se menea la cuerda. Vn maestro diego que en valencia hazia instrumentos: templaua las dichas vihuelas sin poner la paja encima de alguna. Templando la que queria, y mirando la otra que templada estaua: en allegando la que templaua (dizen) que la otra templada hazia sentimiento. Por experiencia se ha lo sobredicho alcançado: pero en ningun autor he hallado razon deste primor: aũque de proposito lo he buscado. La causa dello sera la conformidad y cõcordia del vnisonus. Es tan amiga naturaleza dela semejança, que aun las cosas insensibles (como son las cuerdas) se gozan con ella.

De la vihuela de siepte ordenes que se tangan todos los semitonos. Capitulo .lxxxvj.

SEgun tengo entendido, y practicado en los capitulos superiores la vihuela de siepte ordenes puesta enel temple delas siepte deduciones es perfecto instrumento mas que la vihuela conmun, y poniendo ahora los trastes en nueuo modo y manera, haremos que en cada vno delos dichos trastes tenga todas las seys bozes, que es lo sobredicho poderse tañer todos los modos por cada vno delos trastes, y tañerse todos los semitonos: sera perfectissimo. El modo que ẽ este pusiere de poner trastes: no seruira para sola la vihuela de siepte ordenes, sino para todo instrumento de cuerda y trastes. Notad las reglas y auisos siguientes.

Tomad en vna regla bien labrada y derecha el tamaño delas cuerdas de vuestro instrumento, y hazed vna linea derecha sobre la regla: por la qual lleueys el compas enlos repartimiẽtos que hizierdes, y porque mejor se entienda: lo yre practicando enlas lineas puestas enel margen desta pagina. La vihuela que yo quiero entrastar tiene las cuerdas del tamaño destas dos lineas. Es pues la cuerda desde la b, hasta la l: la qual diuido en quatro tamaños, y con vno alcança desde la b, a la c: la qual c, es el quinto traste. Diuido otra vez desde la l, hasta la c, en otros quatro tamaños y alcançara con los tres ala f, y sera decimo traste. Estos dos trastes son fundamento de toda la vihuela. Si enel instrumento cupieren doze trastes con los quatro primeros compases sacareys el traste dozeno, y sera con los dos tamaños que allegara ala g: donde es el dozeno traste. Esto hecho diuido toda la cuerda en nueue tamaños y con ocho allegara a la A, y diuisa otra vez desde la l hasta la A en nueue tamaños, allegara con ocho ala ♮ quadrada: Pues quedan dos sesquioctauas en esta cuerda vna desde la b, hasta la a y otra desde la a, a la ♮, y porque son muy subidas dos sesquioctauas para vna tercera mayor: es menester preparar la dicha tercera con quitar cierta quantidad a cada vna delas dos sesquioctauas, y puesto el traste segundo enla primera sesquioctaua preparada y el quarto enla segũda: con estos dos trastes preparados sacaremos todos losdemas. Hazed vna diuision desde la l, hasta la b de cinco tamaños y con quatro allegareys adelãte dela señal dela ♮. La distancia que ay desde la ♮, ala sobredicha señal es vna cõma, la qual se diuida en tres tamaños, y dexando los dos ala parte dela b, que es la cejuela dela vihuela: hareys vna señal quedando el vn tamaño cercano ala ♮: la qual señal sera el quarto traste. Sea diuisa la cuerda desde la l, hasta este quarto traste en ocho tamaños, y donde alcançare con vno hazia la b: hareys vna señal, y sera vn poco adelante la a. El spacio que ay entre la dicha señal y la a, se diuida por medio y la señal que eneste medio se pusiere sera el traste segundo. Desde este traste segundo se diuida el resto dela cuerda hasta la l, en quatro tamaños, y enel punto primero dela diuision sera el traste septimo. Hazed otra diuision de quatro desde el quarto traste hasta la l, y enel punto primero dela diuision poned el traste nono. Los trastes ya puestos son del genero diatonico, y assi lleuan las letras musicales. Faltan por poner quatro diuisiones de tono y sera primero, tercero, sexto, y octauo trastes, y sacar se han enla forma siguiente. Diuida se desde la l, hasta el decimo traste en dos tamaños, y donde alcançare con vno hazia la cejuela sera el traste tercero. En quatro tamaños se diuida desde el dicho traste hasta la l, y en el punto primero dela diuisiõ sera el octauo traste. Para sacar el traste primero y el sexto son menester algunas diuisiones perdidas. Sacad vna sesquioctaua desde el traste quarto hasta la l, y donde alcançare la sobredicha sesquioctaua hazed vna señal. Luego diuidid desde la l, hasta el segundo traste en cinco tamaños, y donde alcançaren los quatro hareys vna señal: y sera vn poco adelãte dela otra delas dos sesquioctauas hazia la cejuela. Diuisa en tres partes la distancia delas dos señales ẽla primera cercana al setimo traste, sera el sexto. Diuidase desde la l, hasta este sexto traste en tres tamaños, y donde alcançare con el quarto sera el traste primero. Estos trastes que dan ahora en tal disposicion y con tan gran artificio que todas las quintas salen perfectas, y todos los semitonos se tañerã, y todas las terceras. El que deste artificio vuiere de vsar tenga auiso quando templare en vazio la tercera cõ la quarta enla vihuela cõmun de seys ordenes, que suba la dicha tercera todo quanto el oydo la pudiere sufrir. Digo mas, que al afinar de las cuerdas las suba, o abaxe segun que ellas pidieren y no toque en los trastes. El que el sobredicho modo de preparar las sesquioctauas supiere exercitar enel hazer del organo: sacara el organo que se tangã todos los semitonos. Y note se, que aunque son menester muchas cosas para que enel organo se tangan todos los semitonos: la potissima y principal es la sobredicha preparacion, de quitarle a los dos tonos primeros la tercera parte dela cõma. Y si la mitad dela cõma le fuere quitada a la sobredicha tercera mayor quedaran mas sabrosas todas las terceras mayores, y sera tan pequeña la perdida delas quintas, que el oydo las juzgara por consonancias perfectas.

Demonſtracion dela vihuela de ſiepte ordenes que ſe tangan todos los ſemitonos eſtando fixos los traſtes.

Arte de entender y tañer la harpa

Dela intelligencia dela harpa. Cap. lxxxvij.

PAra entender la harpa: muchas coſas ſe re quieren ſaber, que en ciertos capitulos repar tire. Eneſte tractare la intelligencia dela harpa cõ algunas otras coſas a eſto dependientes y anexas. No ay numero de cuerdas determinado para eſte inſtrumento. Algunas vezes le ponen veynte y quatro, que ſon toda la mano y mas quatro cuerdas abaxo degamaut para hazer las clauſulas los modos naturales cõ octaua. Como Gſolreut tenia a gamaut para ſeptimo y octauo modo: dierõ a ffaut para quinto y ſexto, a Elami para tercero y quarto, a Dſolre para primero y ſegundo cuerdas que formaßen octauas. Y porque Cfaut vſauan en octauo modo: dieron le tambien cuerda que formaſſe octaua abaxo. Otras harpas traen veynte y ſiepte cuerdas. Para entender las tales cuerdas, no ay mas que ſaber: ſino cognoſcer el juego blanco del monachordio. Tienẽ las quatro cuerdas ya dichas abaxo de gamaut, y tres arriba de ela. Si mas cuerdas puſieren: yrã multiplicando las letras, ſegun enel monachordio pueden proceder en infinito. Quando eſte inſtrumento ſe hizo: diſtincto tañian el genero diatonico, ni auia clauſulas de ſuſtentado, ni puntos intenſos. Ahora que ſe tañe el genero ſemichromatico, para tañerlo por la harpa: no puede ſer en el temple que tiene: porque le faltan las diuiſiones delos tonos. Solos los ſemitonos diatonicos tiene eſte inſtrumento. El orden que lleua la harpa es dos tonos ſeguidos y vn ſemitono, tres tonos y vn ſemitono, y aſſi procede haſta el fin. Procediendo deſta manera, podeys poner quantas cuerdas ſuffriere la harpa. Enla harpa que teneys poned enla cabeça la cuenta delas cuerdas: la qual es meneſter para ſaber cifrar. Deue ſe tener enla memoria eſtos numeros, como el gamaut are: porque en viendo la cifra, ſepa a que ſigno ſeñala.

Bueluo otra vez a dezir, que el temple dela harpa era el juego blanco del monachordio: aunque algunos pienſan la primera cuerda ſer octaua de Ffaut, y no es ſino de Cfaut. Quãdo ella ſe hizo perfecta quedo, mudando ſe el canto, tiene eſte tẽple grandes imperfectiones.

Dela perfectiõ particular dela harpa. Capitu. lxxxviij.

TOdos los modos accidentales que enel monachordio ſe tañen: no ſe pueden tañer en la harpa: porque le faltan las diuiſiones de los tonos. Aun los modos naturales no todos ſe pueden tañer: por faltar los ſuſtentados para hazer clauſula. Todos los remedios que eneſte capitulo diere: ſeran particulares. Para tañer primero por Dſolre, que es la nona cuerda (por no tener ſuſtentado para hazer las clauſulas de octaua y quinta) diuerſos tañedores diuerſos remedios han vſado. Dizen, que el nõbrado Ludouico quãdo venia a clauſular: poniẽdo el dedo debaxo dela cuerda, la ſemitonaua, y hazia clauſula de ſuſtẽtado. Gran deſtreza y certidumbre era meneſter para eſto. Otros tañen el dicho primero por Dſolre, con ſubir la cuerda quinzena, que es cſolfaut vn ſemitono mayor, y ſi fuere meneſter ſu octaua: tiene punto ſuſtentado para la clauſula. Quando quiera que el modo primero trae bmol, ſegun que algunos cõponedores vſan a darſelo: tañendo lo por ſu final, han de abaxar vna cuerda, que es la ſeptima y ſus octauas vn ſemitono mayor. Ella es el mi de ♮mi: y ha de ſer fa. Con eſta, y con la quinzena para la clauſula que eſte ſubida: ſe puede tañer. Si eſte tal primero lo quiſierẽ tañer por la ſexta cuerda, que es Are: no terna neceßidad de abaxar cuerda para el fa, que lo tiene natural en Ffaut. Pero la duodecima cuerda, que es gſolreut y ſu octaua ſera meneſter ſubir vn ſemitono mayor, para la clauſula. No teniendo el modo primero bmol, ſe puede tañer accidentalmente por la quinta cueda, que es gamaut: cõ tal condicion que la ſeptima cuerda que es mi, la hagan fa abaxãdola vn ſemitono mayor, y la vndecima, que es Ffaut ſuban otro, para formar las clauſulas. La cuerda final del quarto modo es la decimia. Puede ſe accidentalmẽte tañer por la ſexta cuerda, que es Are: con tal condicion que la ſeptima, que es ♮mi y ſus octauas abaxẽ vn ſemitono mayor: para que en ellas forme el fa. Por ♮mi ſe tañera, ſi ſubẽ a Ffaut vn ſemitono mayor. Tañerſe ha por Ffaut ſexto modo cõforme a la opinion delos antiguos, que es el diapaſſõ fa ſol re mi fa, ſ i re mi fa

con tal condicion que en bfa♮mi no lleuaſe fa en ningun paſſo. Si todo ſe cantaua por bmol, ſegun que ahora ſe vſa, por Cfaut (que es la octaua cuerda) lo pueden ſeguramente tañer: porque tiene ſu diapaſſon, y clauſula de ſemitono. Tābien ſe puede tañer por la ſeptima cuerda, que es ♮mi: con tal condicion que la dicha ſeptima cuerda y ſus octauas abaxen vn ſemitono mayor, para que enellas formen el fa: y eſtando aſſi abaxadas ſe puede tañer por ſu final. Pueden tañer el modo octauo por ſu cuerda final, que es la dozena: con tal condicion que ſuban la cuerda diez y ocho, que es Ffaut agudo y ſu octaua vn ſemitono mayor para el ſuſtentado dela clauſula. Tambien ſe puede tañer eſte octauo modo por la cuerda nona, que es Dſolre: con tal condicion que la cuerda vndecima, que es ffaut ſuban vn ſemitono mayor, para formar enella el mi: y la quinzena ſubā otro, para el ſuſtentado dela clauſula. Eſtos remedios ſon muy cortos y particulares, que aunque por ellos pueden tañer algunas piegas: no todo lo que eſta pūtado. Scriuo los para que los que quiſieren aprender a tañer por la harpa: tengan alguna lumbre ſabiendo porque cuerdas pueden caminar. Noteſe, que eneſtos remedios ſe vſa mucho la cuerda de ♮mi abaxandola, hazerla fa. Tanto eſta en vſo, que algunos tañedores piēſan començar la harpa en gamaut. Tienen la ſeptima cuerda (hecha fa) por Ffaut graue, que en la mano es ſeptimo ſigno.

De otra perfection mas general. Capitulo .lxxxjx

LOs auiſos del capitulo preterito ſon manuales: pero cōtienen grandes imperfectiones. La primera, que ninguno dellos da para clauſula de quinta punto ſuſtentado. Coſa es conmun aun a los que ſaben poco tañer, que muchas vezes viene la clauſula del tenor en quinta con el contrabaxo y quiere ſer punto ſuſtentado, mayormente viniendo en ſyncopa. A todos los modos que deſte punto tienen neceſſidad, les falta en algunas partes donde ſon meneſter: como ſi por cada vno diſcurrimos lo podemos ver. El primero natural no tiene el dicho punto: porque la cuerda que eſta abaxo dela trezena que es alamire forma tono con la dicha trezena, y como la clauſula de ſuſtentado ſe haga con ſemitono: no ſe puede hazer deſde la cuerda trezena a la dozena, que forman tono; por qualquier parte que ſe tanga le falta el dicho ſuſtentado dela quinta. También le falta al quarto modo: viniendo a hazer la clauſula en Gſolreut, o en Are, y en otras partes, que la puede hazer. El ſexto haziendo clauſula fuera de ſu final aſſi como en Cfaut tiene neceſſidad del dicho pūto ſuſtentado en la quinta, y no lo hareys en todos los remedios dados. Pues el octauo no ſolamēte en los accidentales que ſe pueden tañer en la harpa, ſino en el natural por Gſolreut, que es duodecima cuerda: no tiene el dicho punto. La ſegunda imperfection es, que dando clauſula de octaua en el primero y octauo en ſus letras finales ſino les ſuben la cuerda baxa para el ſuſtētado, no ſe puede hazer la dicha clauſula: y ſi la ſuben para la clauſula: era meneſter eſtar baxa para otros puntos del meſmo modo, como eſtaua de primero. Pues ſi el tañedor de harpa tiene las cuerdas ſubidas para hazer las clauſulas, faltar le tienen cuerdas para los meſmos puntos fuera de clauſula. Por eſtos inconuinientes digo otra coſa a los que dela dicha harpa quiſieren vſar: y es que pidan a los cantores, hagan Muſica al propoſito de la harpa. De forma, que ſabidos los puntos y bozes que eſte inſtrumento no tiene: ſe guarden dellos, y aſſi hagan canto proporcionado con la harpa. Porque todos entiendan ſer poſſible lo ſobredicho: dire particularmente que puede hazer cada vno delos modos. El que quiſiere componer vn modo primero para la harpa: lo primero que deue guardar es, que no lleue bmol en bfa♮mi, ſi ſe vuiere de tañer por ſu cuerda final. No pudiēdo llevar eſte modo bmol: ſigueſe que ſe deuē guardar del fa del ffaut, quando formaren el mi de ♮mi: por no dar fa contra mi en quinta. Clauſula de ſuſtentado no pueden hazer: pero ſeran hechas ſegun que en otra parte lo declare hablādo del monachordio. Si quiſieren hazer clauſula de ſuſtentado: quedaran ligados, que fuera de la clauſula no puedan poner pūto que vēga en la tal cuerda, ſino es intenſo, o ſuſtentado. En tal caſo ſubiran en el modo primero la cuerda duodecima para la clauſula dela quinta: y la quinta decima para la clauſula dela octaua, y ſino fuere punto intenſo, o ſuſtentado: en las tales cuerdas aſſi ſubidas para las clauſulas en ninguna manera ſe deue poner

El que compusiere modo quarto para esta harpa: en ninguna manera haga clausula fuera desu final, o de sus semejantes. Semejantes llamo aquellos signos que vienen a hazer clausula con semitono enla boz inferior. Toda boz baxa que con semitono haze clausula: la boz alta de quinta, y octaua la hara cō tono. Porlo qual se puede muy bien tañer enla harpa. Conforme a lo ya dicho no hara clausula el quarto en Are, en Gsolreut, o en sus octauas: si es para la harpa commun.

Deuese tambien guardar eneste modo del fa de bfabmi: porque como alli no tenga la harpa mas de vna boz, si se templa en vna obra mi: en aquella no puede ser fa. El sexto modo si lo quierē cōponer por ♮quadrado: se tañera bien enla harpa por su cuerda final, Pero no puede hazer clausula en alamire, ni en Dsolre. Podra hazerla en Ffaut, y en Cfaut. En ninguna manera puede lleuar fa en bfa♮mi: tañendo se por la cuerda final y lleuando la composicion ya dicha. Si lo quisieren componer por bmol, tañerse ha por la cuerda octaua: con tal condicion que enla quinta no haga clausula de tenor, que viene a ser Gsolreut: porque en las cuerdas onze y diez y ocho no tiene sustentado. El que octauo modo compusiere para la harpa: quasi las condiciones del primero deue guardar, que si clausula de octaua hiziere no sea de sustentado, y si la haze: se guarde en toda la composicion de poner enel dicho pūto que fue sustentado, otro que no aya de ser intenso, o sustentado. No puedo dar tantos auisos eneste caso: quantos son menester, ni los puedo todos tener tanto enla memoria, que componiendo de proposito para este instrumento: no hallaßemos mas. Portanto do vno general: y sera, que conuiene el cantor que vuiere decomponer para la harpa, entenderla muy bien: y assi entendida cognosçera, que pūtos se suffren poner enla composicion parala harpa.

De vna imperfectiō dela harpa y del remedio. C. xc.

SEgun se ha visto, la harpa enel temple que ella se hizo (que es el juego del monachordio blanco) es imperfecta para la Musica que ahora se vsa: porque ella esta para el genero diatonico, y lo que eneste tiempo se tañe es genero semichromatico. Todo lo dicho enlos dos capitulos paßados, mas es buscar Musica proporcionada a la harpa, que perfectionar ala dicha harpa. Veamos los deffectos que tiene, y si es poßible remediar los cōplidamente: demanera que el dicho instrumento quede generaliβimo. Dos imperfectiones no pequeñas tiene este instrumento: las quales remediadas quedara tan perfecto, quanto es el monachordio perfectionado. La primera imperfectiō es acerca del numero de las cuerdas: porque le faltā los semitonos del genero chromatico, que eran menester para muchas cosas. Quiero dezir los remedios que eneste caso he pensado, visto, y oydo, los quales son factibles: para que los officiales de este instrumento elijan el que mejor les pareciere, o los tañedores occasionados desto ymaginē otro que sea mas facil. Para ser tan perfecto instrumento este, como el monachordio le falta en cada octaua cinco cuerdas: las quales auian de corresponder alas teclas negras, que tiene el monachordio. Estas cuerdas de diuersas maneras se suelen poner enla harpa. El que quisiere hazer vna harpa manual, y que no le impida mucho, para tañer los modos por sus cuerdas finales, conuiene a saber primero y segundo enla nona, tercero y quarto enla cuerda decima, quinto y sexto enla vndecima septimo y octauo enla duodecima: cō seys cuerdas que pusiesse entremetidas con las otras, lo haria. Para tañer primero, segundo, septimo, y octauo por sus cuerdas finales, auia neceβidad de cuerdas nueuas que formassen puntos sustentados en las clausulas. Para el primero y segundo son menester poner tres cuerdas, vna entre la octaua y la nona, otra entre las cuerdas quinzena y la diez y seys, y la tercera entre las cuerdas veynte y dos y veynte y tres. Para los modos septimo y octauo son menester otras tres cuerdas nueuas. La primera se ha de poner entre la onzena y dozena, la segunda entre la diez y ocho y diez y nueue, y la tercera ētre la veynte y cinco y veynte y seys. Estas seys cuerdas son para las clausulas delas octauas. El que quisiere pūtos sustentados en las clausulas delas quintas: para el septimo y octauo seruiran las que posimos enel primero y segundo: y para las quintas del primero y del segūdo pueden poner dos. Vna entre la cuerda duodecima y tercia decima: y la otra entre la diez y nueue y veynte. Todas estas ocho cuerdas se auian de poner que tuuieβē el semitono menor ala parte superior

Para que las sobredichas cuerdas facilmente se cognosciessen: auian de ser coloradas. De estas cuerdas se auian de guardar de todo en todo: si no fuesse en clausula, para lo qual eran puestas. Ocho cuerdas y en algunas harpas serian menos y bien se podian poner tan a compas repartidas entre todas, que no se paresciesse la diminuciõ de los interualos ẽlas otras. De forma, que ellas puestas a compas, y repartidas: pudiessen los dedos herir en todas sin inpedimento. En breue tiempo se haria la mano, y seria cierta en guardarse de las dichas cuerdas, y herirlas quãdo fuesse menester. Esta manera de perfectionarla harpa es breue, y no dificultosa para vsarla. Y bastaua que los modos se tañessen por sus cuerdas finales: y no era menester tañerles accidentales. Si el organo tuuo necessidad de tãtas teclas negras: fue, porque los cãtores ya cantã baxo, ya alto, y sacã los modos de sus finales: y era menester que el organo les acudiesse. La harpa no tiene esta necessidad. Luego componer las dichas ocho cuerdas para las clausulas bastaria. Para templar estas cuerdas no ay difficultad: porque templada la cuerda que esta entre csolfaut y dlasolre por tercera mayor, como suelen templar la cuerda quinta decima para la clausula del primero en la harpa: cõ la qual templaran todas las otras por quintas y octauas. Otros tañedores no contentos con este instrumento assi perfectionado, por quedar corto: lo han alargado tanto como el monachordio poniendo en cada vna delas octauas cinco cuerdas de nueuo, cõforme a cinco teclas negras que tiene el monachordio. De forma, que si le ponen a la harpa veynte y siepte cuerdas correspondientes a otras tantas teclas blancas que tiene el monachordio: le hã de poner otras diez y nueue, o alomenos quinze conformes a las teclas negras del dicho monachordio.

De otra imperfection y remedio. Capitulo .xcj.

LA segunda imperfection que tiene la harpa (y no es la menor) es acerca delos tamaños de las cuerdas. Por hazer las harpas dela forma que ahora tiene: quedaron las cuerdas desproporcionadas, y cõ mala harmonia. Cuerdas he visto en este instrumento tan violentas, y fuera de buena Musica: que auian de estar tres, quatro, y siepte cuerdas abaxo de adonde estauan. Tiple vltimo vi en harpa, que auia de venir en su octaua abaxo, segun buena proporcion. Pues para hazer subir esta cuerda ocho puntos cõ violencia: mirad si lo suffriria, que no quebrasse, y si algun dia estuuiesse sin quebrar: que musica haria siendo violentada. Vna harpa vi muy prima en la obra de las manos, que tenia siepte tiples tan violentados: que no auia oydo musico, que lo suffriesse. Semejante cosa es errar las proporciones de las cuerdas en los instrumentos: ala Musica cantada cõ bozes estrañas. Si hiziessedes al cõtrabaxo lleuar el tiple, y al tenor el contrabaxo: ya veys, que no seria este canto para oyr. Pues no es mas ni menos la harpa hecha fuera delas proporciones musicales. Si la harpa fuesse para ver y no para oyr: biẽ seria que le procurassen vna hermosa figura. Lo principal que en este instrumento se ha de pretender es la proporcion enla Musica: y lo accessorio es la figura. Mejor es que se diga dela harpa, oylda y no la veays, pues que es para oyr: que no dezir della, veida y no la oygays, pues que no es para ver. El como se hara la harpa queda para el septimo libro.

Del modo de cifrar para este instrumẽto. Ca. xcij.

MUy pocos tañedores ay de harpa, y a penas ay hombre señalado. No procuran de perfectionar la, ni estudian para saber profundidades en ella: quedanse los mas, como dizen, a media talla. El tañedor que solamente vsa lo que deprendio, y no passa adelante: tenga se por hõbre de miserable entendimiento. Perfectionada la harpa puede el que la entendiere, y supiere vn poco de canto de organo: poner en ella buena Musica a quatro y a cinco bozes, y esto de muchas maneras. Primeramẽte puede poner enla harpa cãto de organo por cifras: como ẽ todos los instrumẽtos. El que esta manera quisiere vsar: guarde el modo siguiente. Vistas las bozes que tiene la obra que assi poner quereys: hareys tantas reglas, o rayas, enlas quales cifraran las tales bozes. Cada boz ha de yr cifrada en su regla. La mas baxa regla es para el cõtrabaxo, la otra para el tenor, la tercera para el cõtra alto, y la quarta para el tiple.

Si la musica fuere amas de quatro bozes: de tal manera la compassareys, y porneys en las reglas, o rayas, que siempre la boz mas alta este en la regla mas alta. El que no fuere componedor, o estuuiere exercitado en poner en vihuela, o en organo: reparta primero los compases encima delas reglas donde han de yr las cifras: los quales esten diuisos con unas virgulas amanera delo que dixe enla vihuela. Puesta una harpa pintada con sus letras y numeros: miren el punto en que signo esta, y vean que numero corresponde aquel signo: y aquel mesmo numero pongã. Exemplo. Si vn quarto modo comiença el contrabaxo en Elami graue el tenor en el mide bfabmi, el contra alto en elami agudo, y el tiple en gsolreut agudo: enel cõtrabaxo ponga el numero de diez, enel tenor quatorze, enel cõtra alto diez y siepte, enel tiple diez y nueue, y aßi de todos los otros puntos. Menester es para saber cifrar que entiendan donde es punto sustentado y donde intenso: para que se cifre conforme alo que menesteres. Si cifraren para labar pa cõmũ: sobre las cifras se põga que cuerdas hã de abaxar, o alçar el dicho semitono mayor. Si tu uiere la harpa las seys, o siepte cuerdas coloradas para los dichos puntos: pongan se las cifras con el numero del signo en que los tales puntos estan: pero sean hechas con alguna color, o cierta señal con la qual entiendan los que vieren las dichas cifras, que ha de ser cuerda nueua. Si cifraren para harpa complida, que tenga tantas cuerdas como el monachordio teclas: pongã el numero seguido delas cuerdas, conforme al qual cifrarã. Otros auisos son menester para esto, y porque estan dichos en otra parte: pareceme que dariafastidio, si los pusiesse: por tanto a los otros libros me remito. Neceßariamente los han de ver todos para complidamente saber cifrar en la harpa. Otra manera de cifras vsan algunos, y son que hazẽ tantas rayas quantas cuerdas tiene su harpa, y por alli señalã los golpes. Estas y otras maneras ay poßibles: el que buen entendimiento tuuiere sabra juzgar, y aun inuentar qual sera mas prima forma de cifras. El que pusiere canto de organo enla harpa sin cifrar, con solamẽte tener el libro de canto de organo delante: gran trabajo seria, mayormente sino fuesse muy exercitado en composicion, o en exercicio de poner en instrumentos: pero seria grande el prouecho y abilidad que granjearia. Eneste instrumento pueden monstrar los tañedores abilidades, aunque no tantas como en la vihuela y monachordio: por ser tan abreuiado y corto. Vna puede ser, y no la menor: que sera tañer con el destemplado. Para hazer esto primero se deue cifrar la Musica y poner le vn canon: para que conforme al dicho canõ tiemple la harpa. Seria esta subtileza, y buena abilidad. Si yo quisiesse cifrar vna poca de Musica para este instrumento: tomaria primero vn canon, o regla de muchos que ay, y sea para exemplificarlo vn dicho del sabio, que dize. Oportet preuenire solẽ. Esta regla dize que aueys de preuenir, o ante venir el sol. Pues para guardar el dicho canon: tomaria todas las cuerdas que forman sol (que son Dsolre, Gsolreut, y todas sus octauas) y las abaxaria vn tono, que viniessen a formar fa: y las que estan abaxo destas que formã fa, subiria otro tono, que formassen sol. De forma, que las cuerdas que estã en Cfaut, en Ffaut y en todas sus octauas: terniã el sonido delas que cõmunmente estan adelante, que forman sol. Esto es preuenir al sol: ponerlo en vna cuerda, antes que el auia de venir siguiendo el orden dela harpa. Pintado vn instrumento deste tẽple cifraria para el vna poca de Musica y aunque fuesse difficultad mudar los dedos acostumbrados: seria monstrar abilidad. Otros muchos canones, o reglas ay enla sacra scriptura, y fuera della para que conforme a ellas destemplassen algunas cuerdas, y tañessen por cuẽta y razõ: y quedasse la Musica en su melodia. Al estudioso y sabio tañedor, no solamente lo dicho que es poco, sino otras mayores cosas son possibles. Los que poco sabemos, y menos estudiamos: luego nos agotamos, que atres palabras nos hallan pie. El tañedor deste instrumento que fuesse artista, de buen entendimiento, y con algun estudio: podero so seria para perfectionar la harpa tanto: quãto el monachordio. Los entendimientos de España son muy grandes: pero ay pocos perseuerantes en el estudio. Y la causa potißima porque algunos tienen por impoßible las nouedades que oyen ser hechas es, ver que ellos con tener buen entẽdimiẽto no las han inuentado: y no miran su poco estudio. Cada vno perseuere enla vocaciõ que Dios le llamo, y siga su inclinacion natural en los officios y artes liberales: y en breue tiempo seran los vnos y los otros perfectionados.

De cinco

De cinco pregun tas comunes en Musica. Ca. xc iij.

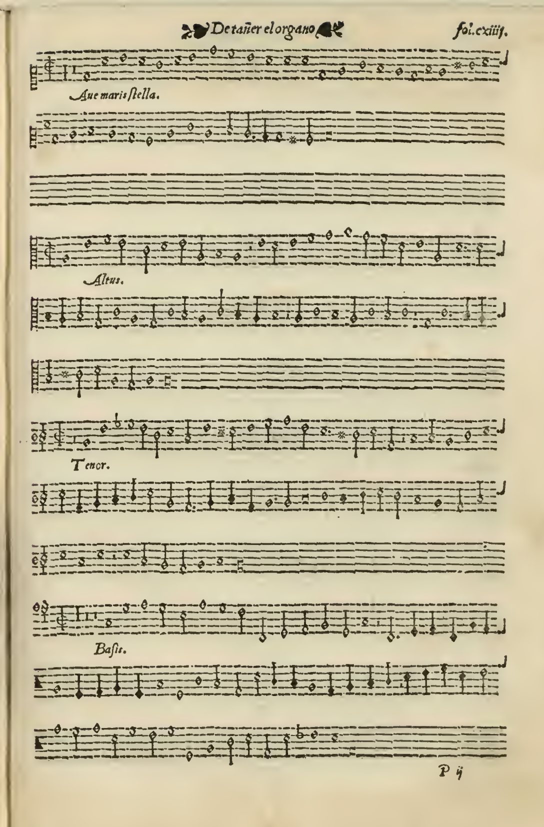
Suelen algunos tañedores dudar, si sea licito en Musica tañendo vn modo primero darle diapente, o diatessaron, principio, o clausula de quarto. Y parece no poderse hazer: porque en mis libros hallareys determinado lo cõtrario. Digo no sola vna vez, que guarden los modos sus propias species, o differencias de diapente, y de diatessaron, y que no les den las agenas. Sea la respuesta, que vna cosa es hablar delo essencial del modo, y otra delo accidental. Tomo por exẽplo vn modo primero. El diapassõ deste modo es re mi fa sol la, re mi fa sol. Para ser modo primero, a hora se tanga por Dsolre, ahora por otro signo conuiene tener el sobredicho diapasson. Por que como de essencia y ser natural del modo primero sea este diapasson: si este le falta, no puede ser primero. Lo mesmo que digo del diapasson: entiendo delas clausulas, y principios. El tañedor que esto guardare enel dicho modo: hara que sea perfecto y sabroso al oydo: pues da al modo que tañe, lo que es de su essencia. Digo junctamente con esto, que no impide lo essencial de vn modo: a lo accidẽtal quando viene a proposito. Parece muy bien lo accidental quando conuiene. Cosa adornatiua y hermosa es poner en modo primero: vn diapẽte de otro modo, si primero le hazen lugar, o assiento. Grande abilidad es menester tener para hazer la dicha mistura. Si en vn rostro hermoso de vna ymagen poneys vna poca de color: puede ser acrecentada o diminuyda la hermosura. No pequeña sciencia es menester para saber poner esta color: que ni sea mas, ni menos delo que conuiene, que tã proporcionado quede enel rostro, que paresca ser color natural. Desta manera deue el tañedor vsar lo accidental enlo natural, que le haga tan buen assiento, que paresca todo ser natural. El que esto hiziere, donde, y como conuiene: no ygnorante, sino sabio se monstrara. Si sera licito, dizẽ algunos musicos, por el ayre corromper el arte en la Musica. Tienen muchos, que si. Cosa es, dizen, que cada dia vemos hazer, y hazemos. Damos fa contra mi en consonancias perfectas hallamos en authores graues segundas, quartas, y septimas, y siendo todo esto contra arte, suena bien: luego mas auemos de mirar al oydo, y buen ayre que al arte. Salua paz delos que esto dizen, me parece, que no se puede hazer cosa contra arte. Todo lo que los buenos musicos hazẽ, o es cõforme al arte, o esta propinquo a el. El arte salio del vso delos excelentes hombres. Pues que mas arte que reys para dar vna segunda, quarta, y septima: que verlas vsar alos excelentes musicos. Si enlos artezicos de romance esta scripto, que no se deuẽ vsar estos interualos, porque son dissonancias. Miren, que enromance no han scripto, sino la cartilla en Musica. Lean lo mucho que ay en latin (sino supieren griego, que fue la fuẽte dela Musica) y veran, que poniendo las dichas dissonancias en su lugar: vienen a ser consonancias, y se puedẽ vsar segun arte. Esta es la causa, porque conte los sobredichos internalos en casos particulares por consonantias. La resolucion desta question sea, que todo lo que los doctos musicos vsan es conforme al arte aprouado, y si hazen alguna nouedad, que en arte no es puesta: por ser hecha delos tales, se puede poner en arte. Del vso delos tales varones se hizo el arte. Basta pues, por arte el vso de los hombres doctos. Si los tañedores daran credito a su oydo. Y parece que si: pues que no se vsa otra cosa. Lo primero que dize vno en començando atañer, si le preguntan de algun interualo, es responder porque suena bien lo hago. Error de principiãtes es dar credito a su oydo. Dar vno total credito a su oydo es de hõbres criados en Musica, y fundados en reglas ciertas: segun dize Boecio enel libro primero y quinto. Quãdo el tañedor viniere de veras a dezir, esto hago, por que suena bien: deue primero auer passado (como dizen) por las ruedas delas nauajas. Lo que acaece alos no grãmaticos presumptuosos, que tomã consejo con sus oydos: assi lo hazen algunos principiantes en Musica. Dize nuestro maestro, que tomemos consejo si suena bien: pero entiẽdese, que auemos de tomarlo con los oydos de los latinos: y no con las orejas delos barbaros. Los oydos delos musicos podeys tomar por niuel, y regla de las consonancias: y no los delos principiãtes. El principiante que con su entendimiento se amancebare, y a su oydo diere credito: no poco errara. Prouado auemos ser la principal causa de sonar biẽ vn interualo: auer lo oydo muchas vezes. Aunque vna distancia no sea proporcion musical: tãtas vezes la puede vno suffrir, que le suene biẽ.

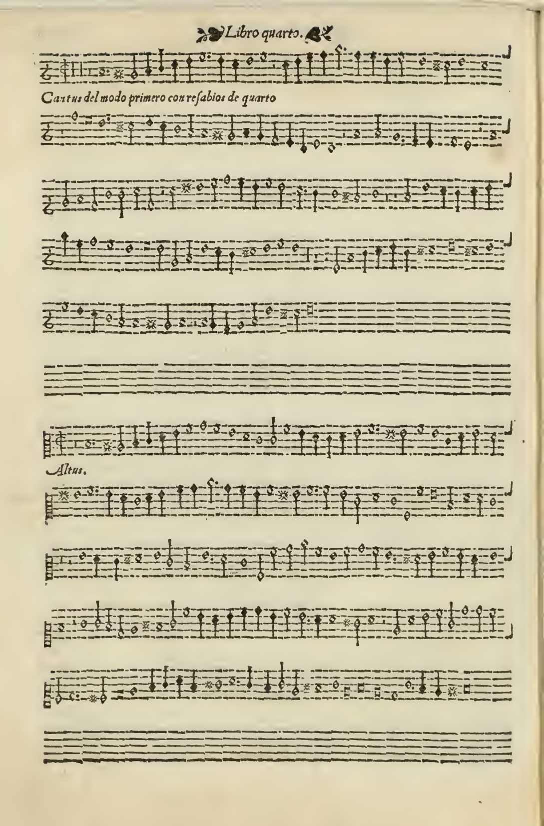
Podemos con gran cōgruencia el oydo de los tales principiantes comparar ala consciencia delos peccadores. Tanto tiempo puede vno sufrir peccados pequeños, que venga no tan solamente ano remorderle la consciencia: sino adefender los peccados. Los principiantes (que el oydo hecho con canto de barbaros, no corregido por sabio maestro, y por si solamente exercitado) propinquos estan a este error. Casen se pues con las reglas de los verdaderos musicos, no esten amancebados cō sus oydos, y deprendan delos excelētes varones: y seran libres de tan grande error. Estas tres cosas son camino de saber, y passando el principiante por ellas puede dar credito a su oydo. Suelen preguntar algunos si los instrumentos tienen diapasson, y dado que lo tengan, porque se llamo diapasson. Algunos dizen, que ningun instrumento tiene diapasson: porque el perfecto diapasson es el oydo. Dizē pues no ser menester para hazer vnos organos, monachordio, o qualquier otro instrumento cuenta de cōpas: porque al affinar (despues de toda cuenta) cortan, añaden, ensanchan, o ensangostā los caños. Dexado este parecer, y otros que en este (por euitar prolixidad) no pongo: digo vna conclusion vniuersal. Todo instrumēto tiene cuenta de diapasson. Esta hallareys prouada enel libo septimo. Necessariamente deue saber el official (para sacar puntualmente todas las distancias enlos instrumentos) las proporciones musicales enel modo que eneste tiempo enlos instrumentos se vsan. El que ciertamente no las sabe: es el que despues al afinar corta y remienda los caños. Este tal para remediar la falta del compas: tiene necessidad de aprouechar se del oydo. Cierto es ser el compas mas verdadero cōmunmente: que el oydo. Quien oydo tuuiesse cierto, y fuesse señor del compas: obraria con doblados instrumētos. Anbas cosas son menester: y tengo por mejor el compas. Fundado esta el compas delas proporciones musicales en el buen oydo delos que las escriuieron. O por mejor dezir, el buen oydo tiene fundamento enla cuenta cierta del compas: con el qual breuemente es hecho. El official de instrumentos, que las distancias delas consonancias pūtualmente supiere: allende de ser los instrumētos dulces de bozes, no gastadores de cuerdas, y con otras buenas qualidades: ternan poca necessidad de affinacion. Esta el diapasson enlos instrumentos enel tamaño delas cuerdas, y delos caños: lo qual deue ser hecho conforme alo sobredicho.

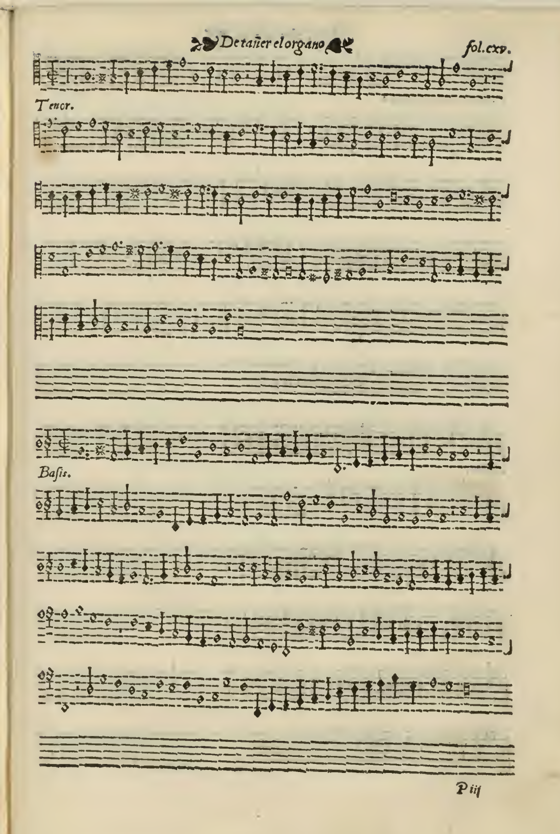
A este poner de cada cuerda y caño enel tamaño que conuiene: llaman los practicos diapasson. Diapasson en Musica es proporcion dupla, o octaua perfecta, que tiene cinco tonos y dos semitonos menores. Porque toda la musica instrumētal procede por octauas, y la octaua se llama diapasson: parecio alos maestros de hazer instrumētos que el modo de cortar las cuerdas y caños se llamasse diapasson. Aunque paresca ser nombre impuesto por volūtad de los practicos: es puesto cōforme al officio que tiene, y propriedad del vocablo. Diapasson es nombre griego, y quiere dezir por todas. Y porque la cuenta verdadera delos instrumētos ha de ser hecha en todas las cuerdas: cō justa razon la tal medida se puede, y deue llamar diapasson. Si es conforme al arte de composicion: quedādo vna boz en dezena, que sea mayor. Los doctos enel arte de composicion determinan, que acabemos en consonancia perfecta, y porque la dezena mayor se llama perfecta en comparaciō dela menor: de aqui es, de necessidad de buena musica la tal dezena ha de ser mayor.

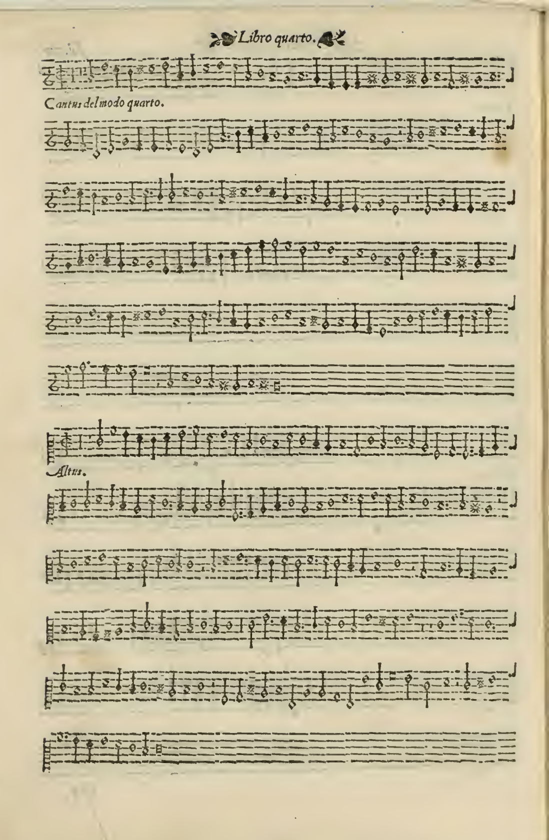
Para el lector

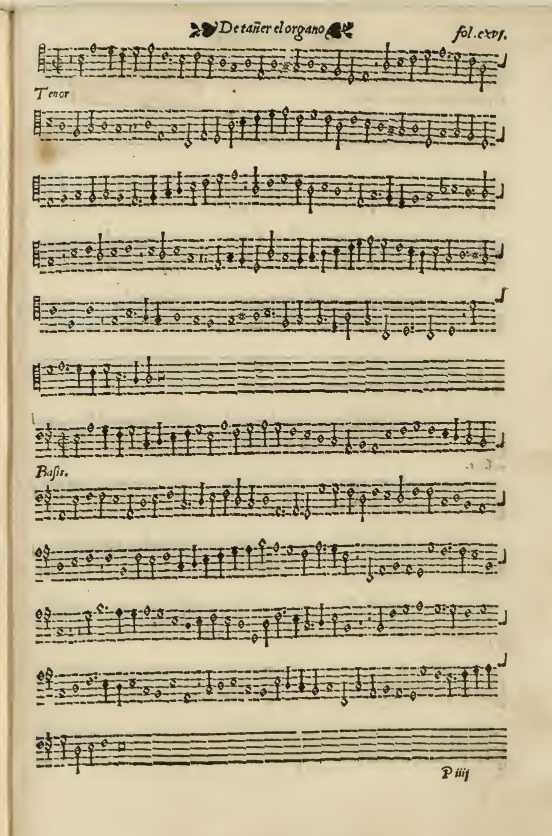
Bien tengo entendido auer en España mucha y buena musica dela qual se pueden los tañedores aprouechar, y assi no auia necessidad dela mia: pero he sido importunado de amigos, que imprimiesse alguna hecha aposta para tañer, mayormēte que de indias me han rogado por ella: y pareciome cosa justa hazerlo. Digo esta musica ser hecha para tañer, y no para cantar, y que se ha de tañer por donde va puntada: porque amudar se vna vez faltaran teclas, y otra vez manos. Las señales de teclas negras lleua puestas. El pūto que tuuiere señal se porna ēla tecla negra, y el otro no: aūque estē en vn signo.

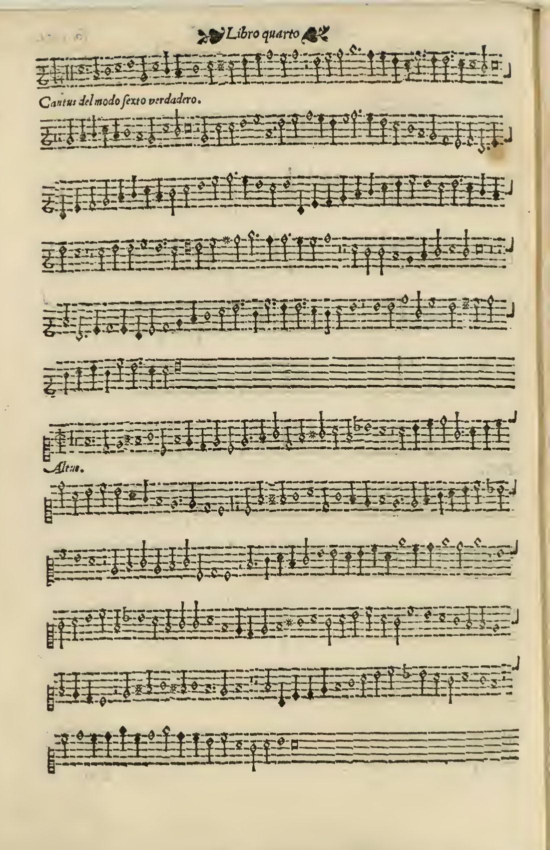

Aue maris stella.
Altus.
Tenor.
Basis.

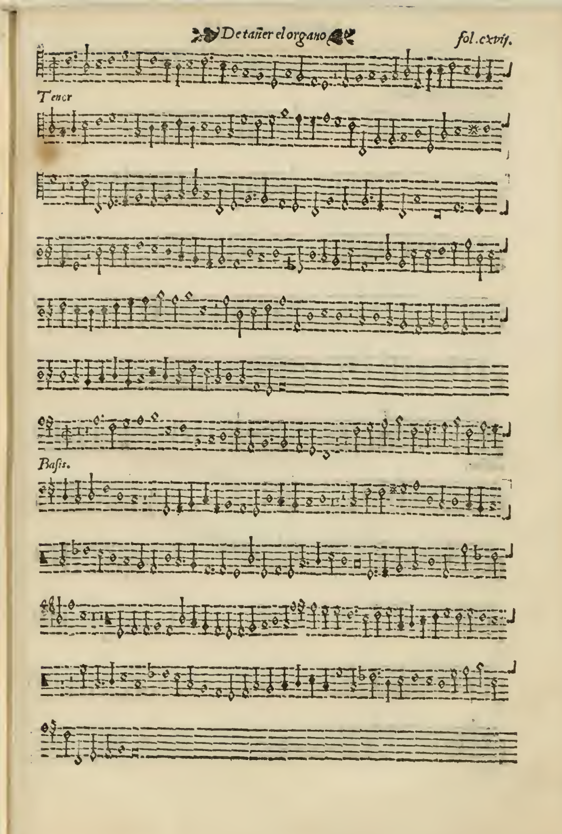

Cantus del modo primero con resabios de quarto
Altus.

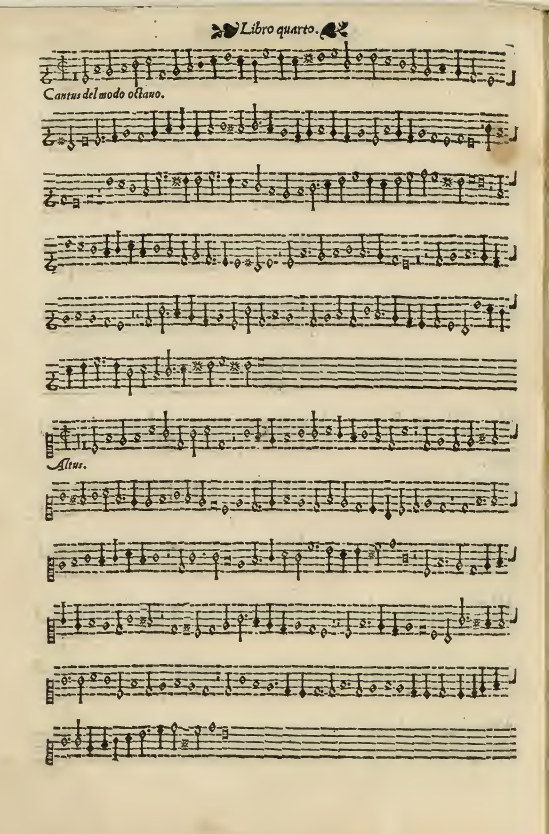

Tenor.
Basis.

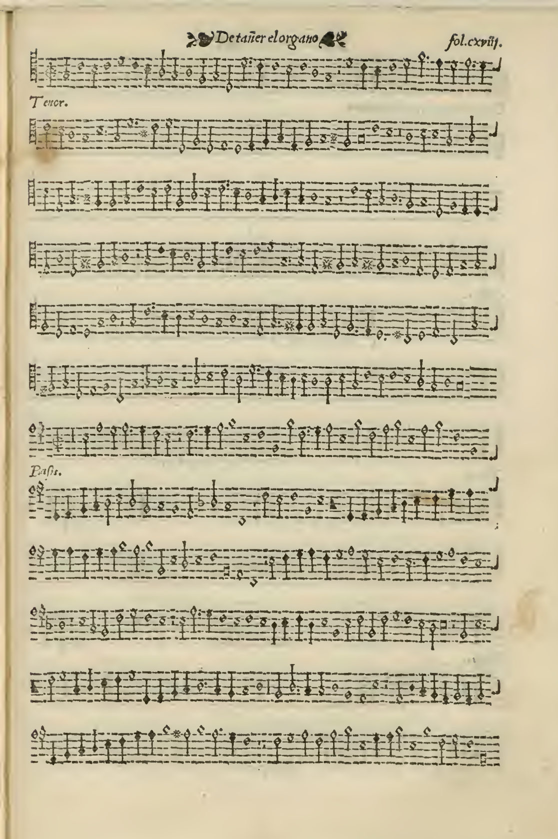

Cantus del modo quarto.
Altus.

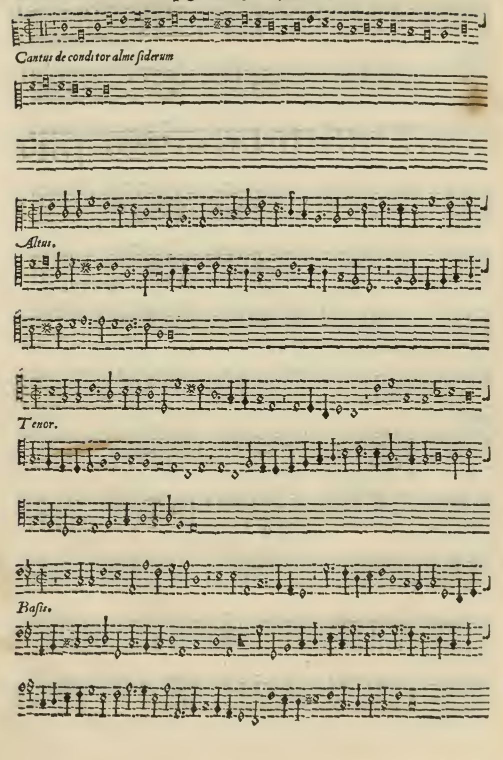

Tenor
Basis.

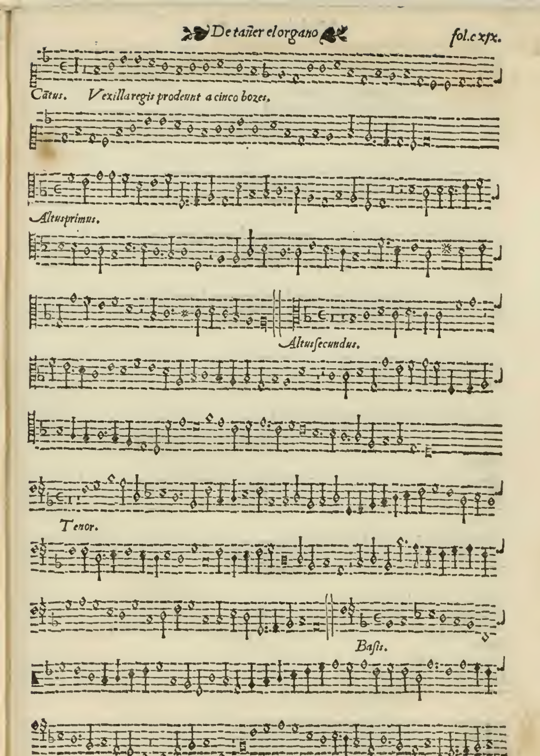

Cantus del modo sexto verdadero.
Altus.

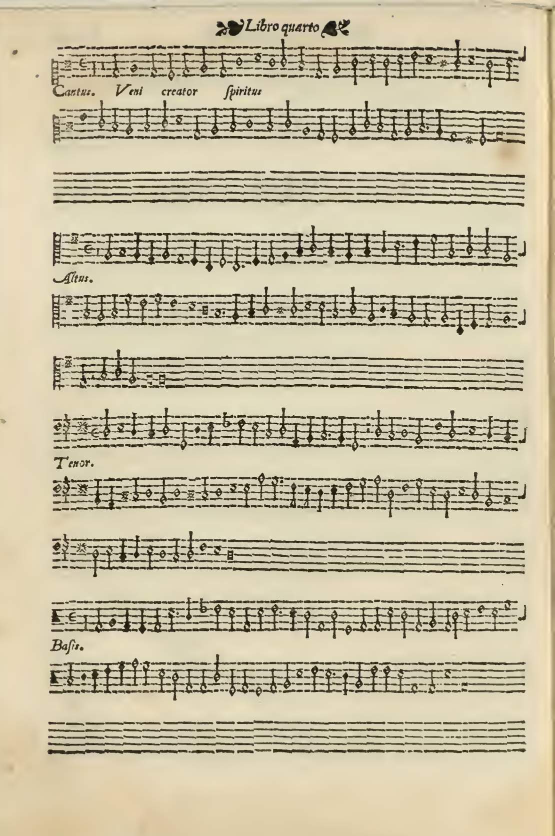

Tenor
Basis.

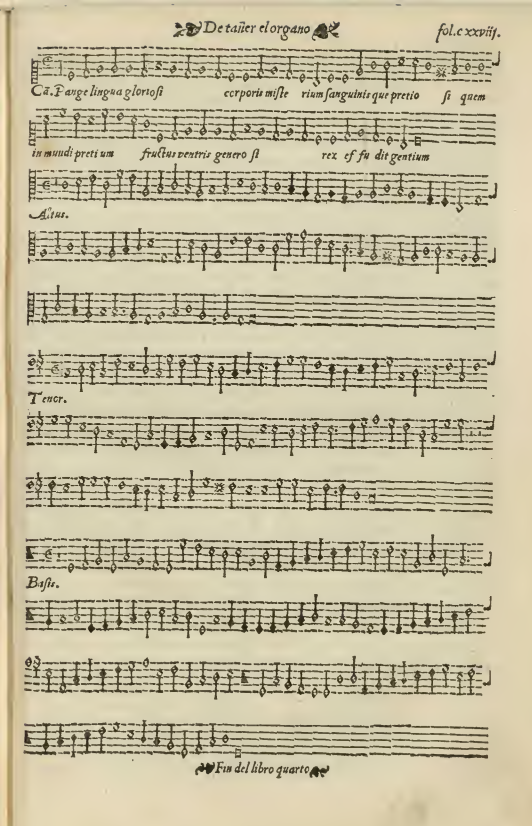

Cantus del modo octauo.
Altus.


Tenor.
Basis.


Cantus de conditor alme siderum
Altus.
Tenor.
Basis.


Cãtus. Vexilla regis prodeunt a cinco bozes.
Altus primus.
Altus secundus.
Tenor.
Basis.


Cantus. Veni creator spiritus
Altus.
Tenor.
Basis.



Fin del libro quarto

Epistola del egregio musico Morales

Christoual de Morales maestro de capilla del señor Duque de arcos al prudēte lector. S.

VIendo el desseo que el muy reuerēdo padre fray Iuan Bermudo tiene de aprouechar a los cantantes, y el merecimiēto y valor de su persona, entēdiēdo no ser menor el de su obra: me puse al trabajo de ver y examinar el arte presente. Y despues de auer lo començado auer: cognosci por experiencia no ser trabajo leer tan fructuosa obra, y sublimada materia: sino grā deleyte y regozijo de entendimiento y espiritu. El estylo que lleua es sufficiente a poner voluntad y animo de leer lo con alegria. Las cosas que yo note: con toda breuedad dire. Aunque no se, si todas las dignas denotar explicare. El modo de proceder entēdi ser artifficioso: porque procede delo imperfecto a lo perfecto, como naturaleza. Tanto es mas perfecto vn arte: quanto imita y contrahaze a lo natural. Començareys a leer vnos capitulos en este libro, y parece al principio poder les añadir alguna cosa, y quando acabays de ver los, y entender los: ninguna cosa queda en aquel genero por dezir. De tal manera dize lo poco para los pequeños en Musica: que explica y declara lo mucho para los musicos. Arte de composicion de canto llano hasta oy se ha visto en nuestra España: y es la rayz y fundamento dela Musica. Muchos cantores por carecer deste fundamento, lleuan sus obras grādes faltas, y mixturas inutiles. Hallareys en esta arte extensamente las propriedades delos modos, los effectos y efficacia que cada vno tiene, de que partes se componen, donde començaran y acabaran, grandes auisos, y abilidades en canto llano. Leed con auiso y cuydado este libro: y hallareys en el todo lo que en composicion podeys dessear. Theorica engastada en practica, y la practica corriesse juntamente con la theorica: hasta ahora en nuestra España no auemos visto. No pueden pues con verdad dezir los musicos practicos ser la theorica contraria a la practica: pues que tan excelentemente muestra el padre fray Iuan Bermudo (no tan solamente en este libro de composicion, sino en todas sus obras) venir ambas sciencias a consonancia y proporcion. Espero en Dios, que el fructo y prouecho que delas sobredichas obras se sacara (mayormente deste libro) sera grande: porque la voluntad y obra deste padre me consta ser buena, y por tal la aprueuo en quanto yo puedo. Vale de marchena año de. M.D.L. a veynte dias del mes de octubre.

Comiença



Omieça el libro quinto dela declaracion delos instrumentos musicales: enel qual hallareys las propriedades y effectos delos modos, arte de componer cãto llano, de hechar contrapunto, y componer canto de organo, y vereys practicados los primores que los cantores han hecho, y puestas las causas dellos, y declarado todo por sus exemplos con artificio profundissimo, y grã certidumbre: compuesto por el muy reuerendo padre fray Iuan Bermudo.

Dela diuision y significaciõ desta palabra tono. C.j.

TOdo nombre, dize el philosopho que significa muchas cosas, si del se tracta sin diuidirlo: causa gran confusion. Eneste capitulo auemos de hablar dela composicion delos modos, ẽlo que toca alos componedores: porque para los cantãtes y tañedores sufficientemente auemos hablado enel libro tercero y quarto. Y por que vaya la materia mas clara, conuiene primero saber quantas significaciones tiene esta palabra tono, y qual de ellas eneste se ha de tractar. Tono llaman los musicos ala proporcion sesquioctaua: el qual forman de vt a re, y de sus semejantes. El començar de vn cantor se llama tono. Assi dizen al cãtor que al principio entona: mirad, que nos deys buen tono. Lo mesmo dizen al tañedor. Tãbiẽ se dize cõmunmente tono, el que tiene en su composicion vn diapasson. Algunos dudan, si la tal composicion se pueda llamar tono: y pareceles, que no. Porque llamandosse la proporcion sesquioctaua tono: no se puede llamar con este mesmo nombre la constitucion, o composicion de vn diapasson. Corta vista tienen los tales. Como si vn mesmo nombre no pudiesse significar muchas cosas. Cada dia lo vemos enlos terminos, o introduciones de la logica. A esta duda dezimos, que la tal cõposiciõ se puede llamar tono: lo qual prouare cõ razõ y authoridad. Tono, dize Guido, es vna regla o cognoscimiento del principio, medio, y fin de qualquier canto: conel qual cognoscimiento es juzgada la subida, y descendida del canto. Andrea refiere lo sobredicho enel libro primero. Dize mas Boecio enel capitulo quatorze del libro quarto. Delas species del diapasson se componẽ los que se llaman modos, y por otros son dichos tropos, o tonos. Segũ paresce, la opiniõ de Boecio es, que se llamen modos: y aunque otros les dizen tonos, Boecio no lo reprueua. Los ambrosianos (segun entendemos dela practica de franchino) les llaman tonos. Dize ene libro primero capitulo octauo, que sanct Ambrosio dio de licencia alos modos solo vn punto ala parte superior del diapasson, y ellos teniã ocho. Por tener pues cada vno delos modos nueue puntos: se quedaron con este nombre de tono. Muchas vezes auemos dicho el tono ser proporciõ sesquioctaua, de nueue a ocho, y porque cada vno de los modos tenia ocho puntos de arte, y vno de licencia ambrosiana: es llamado tono compuesto quasi desta proporcion sesquioctaua. Luego no es inconuiniente a la tal constitucion llamar tono. Destos modos, o tonos en los quatro libros copiosamente he hablado, y el resto dexe de proposito para este lugar deloqual se aprouecharã los cõponedores.

Delos modos o tonos engeneral. Cap. ij.

LOs modos, o tonos antiguos, y simples son ocho, y no pueden ser mas. Quisieron los musicos modernos, a ymitaciõ delos peritissimos enel arte de la Musica (no sin falta de razõ) que los modos fuessen ocho. Fue, dize Guido, esto hecho a semejança delas ocho partes dela oracion. Cosa congrua es, dize el sũmo pontifice Ioan vicessimo segundo, que toda la Musica se cantaße eno cho modos: pues todo lo que se dize, tiene ocho partes de oracion. Estos modos dize Franchino, a cerca delos authores se llamã por estos nõbres. Al primero llaman Dorio, al segundo Hypodorio, al tercero Phrigio, y al quarto Hypophrigio. Al quinto Lidio, al sexto Hypolidio al septimo Mixolidio, y al octauo Hypomixoli

dio. Eſtos nombres ſon griegos, y conuienen al origen delos tales modos. Diuerſas gentes, dize el ſumo pontifice, diuerſos trages vſan, en diuerſos manjares ſe deleytan, y diuerſos modos tienen en cantar. Los hombres cõuerſables, y tratables en ſu conuerſacion vſan de modos blandos: los triſtes ſe deleytan con muſica triſte conforme a ſu inclinacion. Ciertamente, dize Boecio, el coraçon laſciuo y ſenſual ſe ceua cõ muſica ſemejãte. Buſcan pues los tales vnos modos para cantar, que los prouoquen, y combiden alas torpes obras, y actos deſhoneſtos. El coraçon duro y aſpero ſe goza con modos inflamatiuos, o deſpertadores dela yra: con los quales ſe haze mas aſpero. Deaqui es que los modos tomaron los nombres delos inuẽtores, y tales qualidades tenian los que inuentaron y vſaron los dichos modos: quales cognoſcemos tener los tales modos. Regla es infalible: con la qual podeys adiuinar la inclinacion y propriedad del componedor: ſi mirays la qualidad delo compueſto porel. El que fuere varon, cantos varoniles comporna: y el que fuere fementido, cãtos afeminados, y mugeriles ſacara de ſu officina.

Dela inuenciõ de los modos. Capitulo .iij.

TOmaron pues los modos lapropriedad delos inuentores. Eſto ſienten los muſicos: eſpecialmente Boecio enel libro y capitulo primero. El arbol lleua fruta conforme a ſu naturaleza: aſſi los que inuentarõ losmodos, procedieron en ellos conforme a ſu natural. El modo Dorio, que es el primero, fue inuentado en grecia en vna regiõ cercana al lago maliaco, y tiene dela otra parte el monte œta: la qual ſe llama Doria, y los moradores dorenſes. Eſtos nombres tomaron de vna cibdad en ella principal, que ſe dezia Doris. Eſta fue gente tractable, alegre, y de buena conuerſacion: por lo qual el modo que ellos inuentaron, o enel ſe deleytaron: tiene eſtas propriedades. Eſte modo Dorio ſe dize auerlo inuentado Thamida tracio, y que lo vſaron los dorenſes. El modo ſigundo ſe dize Hypodorio. Hypo es prepoſiciõ griega, y ſignifica Sub. Dize pues el ſegũdo modo ſer inferior del primero. Eſte modo es graue, porque abaxa mas que el primero. Los griegos llamaron al modo tercero Phrygio: el qual fue inuẽtado por Marſias phrygio y vſado delos moradores dela prouincia de Phrygia: la qual eſta en las partes de Galacia enla Grecia. Fue eſta gente variable, loca, y ſoberuia: como parece por la epiſtola que ſanct Pablo les eſcriuio enel capitulo tercero. Fueron terribles para acometer, y eſperar. Mas eran gente para guerra: que para conuerſacion. Aſſi el modo tercero que ellos vſarõ: es mas para inflamar los coraçones enla guerra: que para cantar enel choro. Es pues eſte modo terrible, eſpantoſo, vario, y prouocatiuo a yra. Al modo que noſotros llamamos quarto: dixeron los griegos Hypophrigio. Procede eſte modo con authoridad no offenſible, y es agradable cãtandoſe cõ bozes rezias. El modo que noſotros dezimos quinto: ſe llamo en ſu principio Lidio dela regiõ o prouincia dicha Lidia: la qual es en Aſſia la mayor. Fue la ſobre dicha prouincia aſſi llamada de Lidio, hijo de Hercules. Los moradores de aquella prouincia vſaron el modo Lidio, y fue inuentado por Amphion. Por la propriedad de eſte modo cognoſcereys la de los inuentores del.

Mas tiene eſte modo de humanidad, que de ſpiritu. No ſe vſaua el ſobredicho modo: ſino en coſas laſciuas, y ſenſuales. Aſſi dize Boecio enel lugar ya alegado que los modos tomaron nõbres de los inuentores: como parece enel modo Lidio y Phrygio. El modo que noſotros tenemos por ſexto: fue dicho delos grigos Hypolidio, y prouoca a lagrimas: el qual modo vſauã los ãtiguos y ſe deue ahora vſar enlas obſequias, y ayuntamiẽtos lloroſos. Fue dicho el modo que noſotros tenemos por ſeptimo Mixolidio: la qual diction viene de Mixos, que ſignifica eminẽcia, y de Lidio. De forma, que eſta diction Mixolidio quiere dezir, que el ſeptimo tono, o modo ſube mas que el quinto: aſſi enel final, como enlo alto del diapaſſon. Fue inuẽtado el ſobredicho modo de Terpandro leſbio: el qual procede por ſaltos de terceras, quartas, y quintas mas que otros modos: y para cantarlo, es meneſter bozes rezias por el mi de elami y de bfa♮mi: delos quales tiene muchas vezes neceſſidad para hazer las clauſulas. Podiaſe dezir el modo que noſotros tenemos por octauo Hypomixolidio. No es eſte el modo, que dize Boecio enel libro quarto y capitulo diez y ſeys, que ſe puede poner: porque nueſtro modo octauo fenece en Gſolreut, y el otro en alamire.

Delas propriedades delos modos. Cap iiij.

DIgo el modo primero ser alegre, provocativo a buena conuersacion, y a toda honestidad, el segundo graue, el tercero terrible y provocatiuo a yra, el quarto adulador y halagueño, el quinto sensual y despertador de tentaciones, el sexto triste incitatiuo de lagrimas, el septimo fuerte y soberuio, y el octauo tiene parentesco con todos los otros modos. Acerca destas propriedades dize mas Cassiodoro en vna epistola que escriuio a Boecio, y resume lo Celio en los libros de las antiguas lectiones libro quinto capitulo veynte y dos. Dorio es dador de prudencia, y obrador de castidad, Phrygio despierta las renzillas, y la voluntad infiama a furor. Lidio afila y abilita el entendimiento alos hombres botos y bastos, a los apesados con desseos terrenos trae a dessear las cosas celestiales, y en fin es excelente obrador de bienes. Platon enel libro tercero dela republica mucho reprueua el modo sexto: lo vno por ser llorοso, y lo otro afeminado. Empero aprueua el modo Dorio: lo vno por ser modo de hombres, y lo otro por deleytar los varones fuertes: y elmixolidio, por quitar las tentaciones del coraçon, y causar quietud y tranquilidad alos desapasionados. El que atinadamente quisiere componer: de a cada vno delos modos la letra que pide y componga segun el effecto que dessea hazer. Mirad pues la letra: y ella os dira que modo le aueys de dar. Si la letra es alegre, terna sus effectos, si la componeys del modo primero. Y si es triste: componiendo la sexto terna effecto. Pues dando a cada letra el modo que pide: mouera al hombre, y producira su effecto. Cuenta el gran Basilio, que Pythagoras estando oyendo tañer a vn su discipulo, vio acaso vnos hombres sensuales, ebrios con luxurias y mando al tañedor mudar el tono, o modo. Dexando el discipulo el modo que tañia: començo a tañer vn modo primero. Dize se, que los sensuales con la honestidad deste modo se dexaron dela locura començada, y quitadas las coronas de rosas que en las cabeças lleuauan: se fueron confusos a sus casas. Guido enel Michrologio capitulo trezeno dize. No es marauilla la variedad delos sonidos recrear el oydo: pues que con la diuersidad delos colores se goza la vista, y con la muchedumbre delos buenos olores es mantenido el olfato, y mudados los sabores la lengua se alegra. Por esto deue el musico ser muy cauto en disponer el canto en aquel modo: enel qual cognosce deleytarse mucho los oydos, que le oyen. Si por ruego de algunos mancebos compusiere, cantare, o tañere alguna cosa: sea juuenil y regozijada. Pero si fuere para oydos ancianos: sea Musica graue, y seuera. Tal es para oydos populares: basta el conde claros de Musica golpeada. Y si oydos delicados fueren: tañed profundamente, guardado el modo que conuiene. Tambien si la letra fuere terrible (como sentencias de juyzio) mouera: si la componeys del modo tercero, y assi de todas las otras letras y modos por consiguiente digo. El que haze vna comedia, si al que representa vn auariento diesse dichos de mancebo sensual: seria cosa de risa. Desta manera, si el cantor en cosa triste, cantasse modo alegre: y en alegre, lachrimable y llorοso: seria muy gran desatino. Pues para que el modo sea hecho a proposito: necessario es saber las propriedades delos modos. Lo de suso es de Guido. Para componer atinadamente los sobredichos auisos se deuen guardar siempre: sino fuere en dos casos. El primero, quando la letra es alegre deuia ser modo primero (segun es dicho) pero si la tal letra se haze para caso lamentable: sera sexto. Lo segundo donde no se guardara es, quando vno compone de improuiso. Qualquier letra (que aesse tal le dieren) sera del modo: en el qual estuuiere exercitado. Conuiene al componedor, aunque en todos los modos sepa componer, que en solo vno se exercite, y este enel facilitado: el qual modo tenga por familiar para los tiempos de necessidad. Fuera destos dos casos guarde se lo ya dicho, y lo del capitulo siguiente: y terna el canto los effectos, que antiguamente leemos tener.

Delas mesmas propriedades segun Ciceron. Cap. v.

EL author que en breues palabras mas hablo en la materia delas propriedades delos modos: fue Ciceron en el libro sexto dela republica: el qual compara el modo primero al Sol, el segundo a la Luna, el tercero a Mars, el quarto a Mercurio, el quinto a Iupiter, el sexto a Venus, el septimo a Saturno, y el octauo al vltimo cielo. Es

ta mesma sentencia dize Platon y della no se aparta Boecio, quãdo compara las siepte cuerdas finales a los planetas. Conuiene poner las propriedades d'los modos extensamente segun la comparacion sobredicha. El modo primero dize Tulio ser comparado al sol. Como el sol tiene dominio y señorio sobre todos los planetas: assi lo tiene el modo primero sobre los otros modos. El sol seca las cosas humidas, y desti erra, las tinieblas dela noche: este modo lança la pereza, tristeza, espanto y confusion del sueño: las quales cosas procedẽ dela flema. Por esto es dicho tener el modo primero prĩcipado sobre la flema, que la mueue. Todo hombre que fuere apassionado de flema, y se exercitare en oyr, o en cantar este modo: sera excelentissimamẽte despertado, y abilitado a toda alegria y expeculacion. Por lo qual este modo cõuiene alos claros varones, y de buen ingenio. No he visto cantor componer mucho en el modo primero: que no sea de gran juyzio, y aun de buena cõuersacion. Toda letra jocosa, alegre, o graciosa señalamos conuenir a este modo. El modo segundo es comparado ala luna, y de ella es regido: porque como la luna es humida, y a todos los planetas inferior: assi el modo segũdo es lloroso, y graue por ser inferior a todos los modos. Este modo tiene propriedad cõtraria al primero: porque trae y causa sueño ligero, y quieto. Por lo qual fue ẽtre los pythagoricos cõstumbre muy cõmun, quãdo yuan a dormir (para desbechar los cuydados y tomar el sueño) vsar deste modo. Propriamente conuiene este modo alos miserables, perezos, y tristes. Especialmente es modo de precatiuo, para suplicar alguna cosa: porque el ruego muchas vezes se haze cõ palabras humildes, y con lloro.
Toda letra que induze tristeza, que prouoca a lloro, o significa redempcion, captiuerio, seruidũbre, calũnias, y angustias: a este modo se deue dar. El modo tercero es seuero, incitatiuo, o prouocatiuo ala yra: por lo qual es comparado al planeta mars. Como este planeta con su yra pretende destruyr todos los bienes del mundo: assi el modo tercero alos soberuios, ayrados, eleuados, crueles, y colericos (los quales con el se deleytan, y a ellos propriamente conuiene) ynduze, y combida a yra y rãcor. Por lo qual tiene señorio sobre la colera Pues toda letra aspera y de batallas espirituales o temporales con gran congruencia se compornã en este modo. El modo quarto es cõparado a Mercurio. Este modo es de los lisonjeros: los quales tienen por officio alabar ygualmente a los viciosos, buenos, sabios y no sabios. Combida este modo a lloro y alegria, a yra y mansedumbre: segun el modo conque se mescla. La naturaleza de mercurio es ser bueno con el buen planeta: y cõ el malo ser pessimo. Quando el modo quarto se ayunta con el tercero, prouoca a yra, y a discordia: y quando con el sexto, a blandura y lagrimas: y quãdo cõ el primero, es alegre. Es dicho este modo ser blando y parlero porque (segun diximos) cõ gran congruencia es comparado alos aduladores. El adulador, o lisonjero con palabras blandas alaba en presencia: y en ausencia hiere y llaga. Toda letra que significa blandura, amonestacion, mitigacion, engaño, y detracion es propria a este modo. El quinto modo tiene dominio sobre la sangre: por lo qual es comparado a jupiter. Como este planeta haze los hombres sanguineos, beneuolos, mãsos, y jocundos con su influencia: assi este modo alos que lo oyen. Es dicho el modo quinto del bien auenturado sanct Augustin deleytable alegre, y modesto: el qual a los tristes y angustiados alegra: y alos cansados y desesperados buelue a su estado primero. Dize mas Boecio del modo quinto, que a los alegres y jocundos alegra en extremo. Pues toda letra que denota gozo, o alegria, y la que cuenta alguna victoria a este modo se dara. El modo sexto con gran congruencia es comparado a venus. Como este planeta con su influencia haze alos hombres piadosos, y los prouoca a lagrimas: assi el modo sexto combida a piadosas lagrimas de deuocion, y de alegria spiritual. Pues este modo conuiene a los que facilmente son inclinados a lagrimas, mayormente quãdo son de pura deuocion. La differencia entre este modo sexto y segundo en la propriedad de las lagrimas es muy clara. Porque el lloro y lagrimas causadas del modo segundo son tristes, y ãgustiosas al que llora: pero a las que combida y prouoca el sexto modo son deuotas y alegres. El modo septimo tiene las propriedades de saturno: y assi dizen tener virtud sobre la melancolia. Los hombres que debaxo de Saturno nascen: son naturalmente tristes y floxos. Este modo tiene parte de lasciuia y alegria, parte de incitacion a bien y a mal. Tiene diuersos saltos a manera de moço representante.

Toda letra que conuiene al modo tercero, quarto y quinto,y aun al octauo:en parte se puede atribuyr a este modo. Todas las palabras que significan cerimonias se pueden componer enel modo septimo. El octauo modo tambien mueue la melancolia como su maestro. A los hombres tristes y floxos con su melodia lleua y atrahe amediana alegria. Este modo es comparado alcielo estrellado:porque sobre todos los modos tiene vna dulcedumbre natural con hermosura,y es ageno de todas las qualidades viciosas. Por lo qual algunos dizen,que representa la gloria. Sanct Anbrosio dize deste modo ser suaue,y conuenir a los hombres discretos,de subtil ingenio,y bien acondicionados. Es dicho este modo de precatiuo y exoratiuo:el qual auemos de vsar,quando pidimos alguna felicidad,o gloria. Pues toda letra que tracta de cosas profundas,y celestiales: deue ser cōpuesta enel modo octauo. Los que mas propriedades quisieren saber delos modos:entiendan los effectos y virtud delos planetas,y por ellos, y por lo dicho eneste las sabran explicar,y poner por obra enla composicion.

Del ambito o distancia delos modos. Cap.vj.

El que atinadamente quiere cōponer en cada vno de los ocho modos:conuiene tener muy en la memoria las differencias del diatessaron, diapente,y diapasson:delas quales largamente ē mis libros he tractado. Quedo concluydo cada vno delos modos poder tener ocho puntos de arte. Dize el melifluo Bernardo en el prologo de su Musica ser concedido acada vno destos modos andar en diez puntos. Esta opinion siguen los gregorianos. Estos dos puntos que ahora damos demas: son los que dizen puntos de licencia. Algunas composiciones de cantores modernos andan en onze y doze puntos,como podeys ver enlos officios delos sanctos de nuestra ordē:no las siguays,que son sin authoridad,y fuera de proporcion humana. Qualquier boz canta diez puntos descansadamente:y los demas con pena de pecho, y con otros peligros,y en fin no es cāto gracioso. Como cosa descomulgada en Musica se euiten las misturas delos modos. En solo vn caso ha lugar mesclarse el maestro con el discipulo,o al contrario. Si componiendo vn modo discipulo,viniesse enmedio dela letra vn passo, que significasse,o dixesse subir,assi como clamauit iesus voce magna, y otros semejantes:tenian licencia de mesclar los modos. Si yo esta tal letra compusiesse nūca la haria discipulo,sino maestro:por huyr de tan gran vicio en Musica:excepto sino estuuiesse impossibilitado. Lo qual de claro. Si viniesse vna letra que segū regla de Musica auia de ser quinto, o septimo modo:si en medio del canto venia vna sentencia,que auia de ser baxa:la tal letra seria cōpuesta en modo maestro,y la dicha sentencia conuenia abaxarse hasta el lugar del discipulo. En este lugar lo dicho no seria vicio:sino conforme a leyes de Musica,y a buena rhetorica. Sanct Bernardo dize. Que abominable licencia era aquella,que los cantores ayuntā las cosas oppositas y contrarias,como son maestro y discipulo, passando los limites naturales:enlo qual hazē injuria a naturaleza. Pues ciertamente son locos,los que suben el discipulo ala perfection del maestro y los que abaxan el maestro hasta los limites del discipulo. Notad,que los dos puntos dados delicencia alos sobredichos modos:son para hazerla clausula. Pues que para esto se concedio la licencia:nunca se auia de extender,o amplificar:que seria vsar delo no concedido. Quando los tales puntos se vuieren de vsar fuera delas clausulas: sea pocas vezes. El ambito y distancia del modo primero es desde Cfaut hasta elami. Los pūtos que el modo segundo puede tener : son desde gamaut hasta bfa♮mi. Todo el ambito delmodo tercero es desde Dsolre hasta ffaut. Algunas vezes en responsos y graduales hallarā este modo abaxar a Cfaut. Licencias tomadas,y no dadas son las tales:y por tanto no se deuen immitar. La distancia del quarto modo es desde Are a csolfaut. En todo lo que he visto puntado de canto llano: no me acuerdo hallar quarto modo, que abaxe hasta Are,y pocas vezes a ♮mi. No ay inconuiniēte para que este modo no corra todos sus diez pūtos. Por tanto el componedor quando quisiere se los puede dar. La distancia,o ambito del modo quinto es nueue puntos,cōuiene asaber desde Ffaut hasta gsolreut. Pareceme,que si este modo se cātasse por ♮quadrado,como se auia de cantar: no seria inconuiniente darle vn punto de licencia abaxo de su final,como lo tienen los maestros pa

ra hazer las clausulas. Y silo cantasse por bmol, viniendo desde alamire: tambien se podia dar el dicho punto. El componedor que este punto de Elami quisiere dar al modo quinto: mire si evita el semidiapente, que puede hazer con el fa de bfa ♮mi, diziendo mi en Elami: o si evita el fa del genero chromatico de Elami. Y si destos dos peligros se libra: puede dar el dicho punto de Elami para hazer la clausula. En muchos graduales hallareys este modo abaxar a Dsolre, y aun a Cfaut: licencia es indigna de ser imitada. El ambito del modo sexto es nueve puntos, conviene a saber desde Cfaut hasta dlasolre. El antiphona de magnificat delas primeras bisperas de sancta Clara es del que llaman sexto modo, y abaxa a ♮mi, que es el punto de licencia: y comunmente la yerran en el sobre dicho punto. Aun que este modo se cante por ♮ quadrado: no se puede dar el dicho punto de ♮mi. Porque si este punto hazeys mi: causays semidiapente con el fa de Ffaut hasta el dicho mi la qual distancia es quinta imperfecta, y por consiguiente defendida. Si hazeys fa enel dicho ♮mi es canto de conjuncta, y defectuoso, y trabajoso para los principiantes. Si por evitar alguna conjuncta, o division de tono suelen mudar la clave a vn canto, como adelante diremos: quanto mas se deve evitar estando enla mano del componedor. En solo vn caso se puede vsar el dicho mi de ♮mi y es quando en Cfaut hizieremos clausula, siendo la penultima breve, y no abaxando de Ffaut. El ambito del modo septimo es desde Ffaut hasta alamire. Verdad es: que algunas vezes abaxa este modo en responsos y graduales a Dsolre, y pocas vezes a Cfaut, y sube menos vezes arriba del sobredicho alamire vn punto: pero no se deve seguir. La licencia delos barbaros no es regla para seguir: sino para huyr. Podra el quinto abaxar a Cfaut, y el septimo a Dsolre enel caso determinado al principio deste capitulo: fuera del qual es eregia en musica. Desde Cfaut hasta elami es el ambito del modo octavo. Guarde lo ya dicho el que quisiere hazer modos. El cantor que en diez puntos de canto llano no hiziere hermosos passos differenciados, y sabrosos al oydo: no espereys que los hara en treze. La composicion de diez puntos es de sanct Gregorio. Franchino enel libro primero no quiere seguir, sino la composicion de Boecio, que es dar a cada modo ocho puntos.

Donde pueden los modos començar y clausular. Ca. vij

Para componer atinadamente en qualquier modo que sea: se deve co[n]syderar principio, medio, y fin. El principio es para saber en que letras puede cada vno delos modos començar. Puede el modo primero començar en C, D, F, y a, segu[n] dize Guido: y Margarita tiene en E, y G pocas vezes. El segu[n]do modo puede començar, dize Guido, en A, C, D, F, y G: pocas vezes en E tiene Margarita. Puede començar el tercero en E, F, G, y c: y algunas vezes en a. Tiene el modo quarto seys letras iniciativas, conviene a saber C, D E, F, G, y a: empero la a es pocas vezes. Tiene el quinto quatro letras, dize Franchino, en las quales puede començar: y son F, G, a, y c. La G pocas vezes se halla. Dizen mas Fra[n]chino y Guido, que el sexto modo tiene quatro letras iniciativas: y son C, D, F, y a. Algunas vezes, dize Margarita, puede començar este modo en G. Tiene cinco letras el septimo, enlas quales puede començar: y son G. a. ♮. c. y d. Pocas vezes comiença en F. Puede el modo octavo començar en D. F. G. a. y c. Algunas vezes se hallara, dize Margarita, començar en C, y en E. Allende destos lugares particulares ay otros comunes: y son que todos los maestros puede[n] començar en fin de su diapasson, y los discipulos en fin de su diapente en la parte superior. No entiendo esto absolutamente: sino con distincion. Si vn modo (sin aver precedido alguna cosa de canto) començasse enlos fines altos del diapasson: seria contra rhetorica. Seran las dichas dos letras iniciativas: quando precediendo vnos Sanctus, y viniesse el Benedictus: o precediendo vn gradual, y se siguiesse el verso. Enestos dos casos puede el Benedictus, y el verso del gradual come[n]çar en fin del diapasso[n]. Lo dicho enestos dos casos se entienda enlos semejantes. Acerca delas clausulas se note lo siguiente. Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos dizen periodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que enla musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sente[n]cia, la qual los griegos dizen collum, y los latinos membrum, o parte principal dela oracion: y los musicos llaman punto de mediacion. Solemos hazer este punto e[n] medio de todos los versos del psalmista. Al

guras vezes en la musica sirue por clausula la cō ma, o inciso. Nunca el cantor deue hazer clausula en el canto que compone: sino en vno delos tres lugares señalados. Gran necessidad tiene el componedor de ser latino: para saber dōde hara clausula, para guardar el accento y para que entendiendo la letra: sabra que modo le ha de dar. No poco yerran, los que componē vna letra por el pūto de otra. Visto he destas composiciones, donde la letra haze pausa, y el punto no concluye: y al contrario. Pues lo principal que el cātor deue mirar: es hazer clausula enel punto: donde la letra la pide. Tres clausulas principales tienen todos los modos: y son en su letra final, en fin del diapente, y en fin del diapasson. El tono primero terna estas tres clausulas en Dsolre, en alamire, y en dlasolre. El segundo en Dsolre, en alamire, y en A re. Conforme a estos dos exemplos entended todos los demas en cada vno delos modos. Notad, que los discipulos mas vezes hazen clausula vn diatessaron arriba de su final: que no en fin del diapente, mayormente quarto y octauo. Ay otras clausulas menos principales, y son tercera arriba, y algunas vezes quarta arriba de su final. Vn punto abaxo de su final suele el modo primero, segundo, septimo, y octauo hazer algunas vezes clausula. Muy pocas vezes tiene esta clausula el tercero y quarto. Para que los modos vayan graciosos al oydo, y conformes al arte: esto se deue guardar. Los que en Musica escriuierō dizē lo sobredicho: y es lo que hallamos puntado enel canto que vsa la yglesia romana. Hazer otra cosa es canto de mezclas. El que vuiere vsar de mezclas: muy sabio deue ser. Poner vn passo extraño eslabonado, y surzido, que todo parezca vna pieça: es de pocos. Lo que mas adorna vn canto, assi llano, como de organo: es hermosas clausulas. Por lo qual muy sobre estudio auian los cātores de studiar diuersidad de clausulas galanas. Assi dize Ioānes tinctor, que la clausula es particula dela cantilena, o canciō: en fin dela qual es hallada la quietud, o perfection dela tal composicion.

Delas letras finales delos modos. Capi viij.

Tenga auiso el cātor, que fenezca el modo en la letra, que pide la tal composicion. Estas son las quatro letras finales muchas vezes repetidas. En canto llano nunca el cantor sigue los modos delas quatro letras naturales: sino fuere por euitar alguna conjuncta, o diuision de tono: o porque componiendo de improuiso, se hallo en parte que no pudo venir a fenecer a las finales. Si el gradual de requiem eternam puntan con la claue de Ffaut: fenece en Dsolre, y tiene con esta claue vn fa entre Dsolre y Elami, y vn vt entre Are y ♮mi, que ambas bozes son teclas negras, y diuision de tono, y el tal cāto es destilido por ser defectuoso. Por euitar estas dos teclas negras: ponen le la claue de csolfaut, y fenece en alamire. Pues si por sacar vn canto de alguna delas letras finales, euitays alguna conjuncta: sera acertado sacarlo. Y si al contrario se haze: es gran yerro. Quiero dezir, que si vn canto llano estando puntado enla letra final, es canto natural, y no vsa de diuision de tono, ni sale del ābito delas diez y seys letras: no se puede sacar de su letra natural: si ha de quedar con alguno delos sobredichos defectos. De adōde infiero ser yerro notable en el arçobispado de Granada tener el Te deum laudamus puntado fuera de su final natural. Si lo puntan como lo vsa la yglesia romana quarto natural por Elami: ni vsa de diuision de tono, ni sale del gamaut are. Porque el tañedor algunas vezes tiene necessidad para los cantores de canto de organo sacar el modo de su letra final natural: no por ello en cāto llano se auia de quedar mudado. Enel segūdo caso que por excepcion saque, no seria yerro notado: si el cāto quedasse en alguna delas letras que dizen confinales: guardada la composicion del tal modo. Si vn cantor compusiesse, y guardasse composicion de modo primero, viniēdo a hazer la vltima clausula, si no la pudiesse hazer en Dsolre: con hazer la en alamire se remediaua: segun vemos en los chyries del doble menor, que son del modo primero, y el vltimo fenece en alamire. Aunque en este caso por ser sobre pensado: es yerro notable. El caso que yo saco es: quando se compone de improuiso. Fuera destos dos casos fenecerā los modos primero y segūdo en Dsolre, tercero y quarto en Elami, quinto y sexto en Ffaut, septimo y octauo en Gsolreut. Los modos accidentales en cāto llano dizen tener tres letras, que es primero y segundo en alamire, tercero y quarto en el mi de bfa♮mi, quinto y sexto en csolfaut: aunque yo no he

hallado mas de primero y segundo en alamire. Pero para los dos casos sobredichos bien podian sacar los otros quatro alas otras dos letras. Estas tres letras delos modos accidentales llaman confinales, o affines. Confinales, porque son juntamente con las quatro finales: y affines, por el parentesco que tienen con las finales. La. a. accidental parece ala. D. natural enel proceder por ellas el canto, la. b. a la. E, la. c. a la. F. Y porque la tercero parece ala. G. no pueden fenecer septimo y o ctauo en dlasolre. Para saber en canto de organo donde pueden fenecer los modos accidẽtales, y que señales generales, y quantas han menester: miren el libro tercero y quarto, y seran copiosamente informados. Por solos dos casos deue el componedor de canto de organo sacar la musica de sus finales naturales. El primero, porque el organista para dar buen tono alos cãtores tiene necessidad de tañer accidental. Pues por tal signo compornia: por el qual el tañedor ha de tañer. El caso segundo sera pa mõstrar alguna abilidad.

Epilogo de auisos para componer. Capi. ix.

LO primero que deue saber el componedor es la diuision delos modos naturales y accidẽtales. Deue estudiar las letras finales para los modos naturales: y todas las que pueden tener los accidentales, y que faltas pueden tener estos modos componiendo para el organo. Materia es la presente, que copiosamente se puede hallar en mis libros. Lo segundo sepa, que composicion tiene cada vno delos modos: assi enlo accidental, como en lo natural. Trabaje el principiante que quisiere componer graciosamente: de no salir dela composicion natural del modo. Poner en vn modo passos accidentales no es de todos: solos los muy sabios lo pueden hazer, sin offender los oydos delos musicos. Sepa ciertamente en quantas letras puede cada vno delos modos començar, y hazer clausulas, y quantas differencias puede auer de clausulas, y quando se hara la clausula de punto baxo, y quãdo la de punto alto. Todo lo que en este capitulo presupongo: en otra parte sufficientemente se dize. Tenga el que acertar quisiere a componer buenos authores, y muy estudiados: a los quales pueda imitar. Como el que de ruyn maestro depriẽde atañer, queda siempre con mal ayre: assi el que començare a seguir mala musica: con aquel arte y manera de componer se quedara. Lo que en canto llano, a mi ver, ay acertado: es lo que hizierõ los sanctos. Los cõmunes, que otros dizẽ cinco histori as, y el officio de quaresma que la yglesia romana vsa dizẽ los curiosos ser cõpuesto de sanct Gregorio. Lo que llaman canto toledano (y es mucho delo que tiene la yglesia de Seuilla) hizo sanct Ysydoro. Lo que se canta en el arçobispado de Milan: compuso el doctißimo y bien auenturado Ambrosio. Ningun canto delo ya dicho esta en su perfection y hermosura: porque trasuntando lo muchas vezes, y al sacar de vna regla en cinco lo viciaron. De tal manera quedo amanzillado, que en parte parece ser perdido el verdadero original. Todo ello tiene necessidad de lima de hombre, que entendiesse el phrasis, o estylo delos sanctos: para por lo poco que esta en su origẽ primero: se atinasse a enmendar el resto. Tambien ordeno cãto sanct Augustin, sanct Hylario, sanct Basilio, Albino, y Gelasio papa, que fue despues de sanct Gregorio. Con ver lo que los sanctos compusieron, y entendiẽdo las clausulas, principios, y suauidad que guardaron en su composicion: tengan la Musica que sanct Bernado escriuio, y la de Guido aretino, y la de sanct Gregorio. Con tales authores y maestros yo fiador que compongan bien canto llano. Para componer canto de organo tuue yo por maestro las obras de Adriano, de Christoual de morales, y de Gõberth. En España ay excelẽtes musicos, cuyas obras podeys immitar. Con tener obras buenas de cãto de organo que seguir: trabajad de auer la practica de Franchino, la de Berno abad, y la de Ioannes tinctor. Si el que compusiere canto de organo tuuiere letras y abilidad para entẽder authores theoricos: sacara dellos muy grandes primores y nouedades. Puede tener a Boecio romano, y a Iacobo Fabro. Mucho yerrã los musicos, que no quieren leer libros de Musica, mayormente si fueron hechos por los sanctos. En toda doctrina desseo tener por maestros alos sanctos: porque allẽde de la verdad que enella se contiene: tiene olor de sanctidad. Pues que nuestro señor en toda virtud nos dio alos sanctos por exẽplo: no los excluyamos en esto: si queremos acertar. Los que quisieren atinadamente componer, miren los authores ya dichos,

y con su buen entendimiento y exercicio sabran ele gir las flores dela musica antigua, y descubrirā mas musica en vn mes: que por si sin maestros alcā çaran en vn año. Aunque todos los authores y otros muchos mas vea: elija y tenga alguno parti cular que mas le cōtentare por familiar. Mucho valen los buenos maestros, y pues España tales los tiene: el cantor destos tiempos se tenga por di chosa, y aprouechese dellos. Tome por auiso lo que enel libro tercero del cognoscimiento delos modos dixe. Alli hallara muchas cosas, que a prouecharā para composiciō. Especialmēte guar de lo delas claues dando a cada modo su claue. Si el canto subiere, o abaxare mucho: puede mudar la claue dela linea donde se puso al principio: mas no poner otra claue. Si alguna vez tuuiere necessi dad de mezclar el modo maestro con discipulo, y no bastare la claue con que començastes: podeys le dar la claue que pide el modo que sobre vino, y luego salido dela dicha necessidad: bolued a la claue primera. Y aun me parece (debaxo de mejor parecer) que quando se offreciesse vna mezcla de maestro y discipulo, que tienen differentes claues (como son tercero y quarto, quinto y sexto) de ne cessidad se auia de mudar la claue: para que por el mudamiēto manifiesto dela claue: se cognosciesse la tal mezcla. Las consonancias en canto llano no vsadas euitad de hazer: assi como quartas, sex tas, y septimas. Quando alguna destas se vuiere de hazer de salto, no la hagan: hasta que grada tin, o por consonancias faciles al dicho signo a yā tocado. Ceuado vna vez el oydo en vn signo: pueden despues boluer al dicho interualo de gol pe. Exemplo del presente auiso.

La quarta que hize desde Elamı hasta alamire: primero toque conel punto tercero y quarto en a lamire. La sexta que hize desde Elamı a csolfaut primero auia tocado en csolfaut. Este mesmo aui so se guarde al hazer delas clausulas, que nunca se haga clausula: si primero no vuiere tocado en el signo, donde se deue hazer la tal clausula. To me por auiso, que assi guarde el arte enel processo dela composicion, en el diapente, diatessaron, y en las clausulas: que enlo demas se aconseje conel oy do exercitado en buena musica. Canto llano de mal ayre, y desabrido al oydo no se auia de can tar. Los que en composicion de canto llano po nen vn diapente, y vn diatessaron en parte que de necessidad se ha de corrōper el vno dellos: dos def fectos hazē. Vno, que dan consonancias peregri nas al modo sin necessidad: y el segundo, que no se puede todas las vezes cantar sin dessabrimiēto del oydo. En el modo primero se hallara muchas ve zes, que subiendo el canto desde Elami hasta bfa ♮mi por via de diapente: y abaxa a Ffaut por via de diatessaron. Como quiera que lo cāteys: se pi erde vna delas consonancias, o aueys de cātar por diuision de tono. Si quereys guardar el diapente, hazeys tritono: y si quereys guardar el diatessa ron, hazeys semidiapente. Por tanto el cātor que quisiere componer canto sonoroso: se guarde des tos incōuinientes. El cantor que no estuuiere muy exercitado y cierto en componer modos accidenta les, por aquellos signos que ellos se pueden tañer, y por aquellos que se vsan cātar: haga los prime ro naturales, y despues facilmēte los puede mudar y poner las señales que cada vno ha menester: cō forme alas reglas puestas enel libro quarto. Aū que este auiso es facil, y de algunos vsado, no sea menospreciado: porque los nueuos en musica tienē del necessidad. El vltimo auiso sea, que todo lo que dize la letra, que conel canto se puede contra hazer: se contrahaga enla composicion. Compo niendo Clamauit Iesus voce magna, ha de subir dōde dize Voce magna: martha vocauit mariam sororē suā silentio, donde dize silētio, ha de aba xar tāto el cāto, que apenas se oyga. Descendit ad inferos, abaxar: ascēdit adcelū, subir. Tābien si fuere vna palabra triste deue poner vn bmol. Si fuere vna doctrina, que suspende: tales puntos se deuen poner: que en todo y por todo sean muy cō formes ala letra. El que fuere grāmatico, poeta, y rhetorico ētēdera mas delo que eneste caso digo. El que algun tiēpo cōpusiere, la experiēcia le da ra mayores auisos, y ciertos: que los que otro pue de escreuir. El que no se descuydare en leerlo que esta escripto, y quando fuere cātando pusiere mu cha atenciō, que no se le passe primor, desffecto de

composicion, y yerro de puntante que no sea nota dosquedara facilitado para grandes primores.

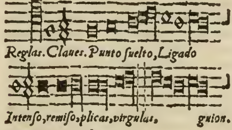
Que cosas se requieren para pũtar cãto llano. Ca. x.

LAs partes de que se compone el canto llano son seys, conuiene a saber regla, claue, punto plica, virgula, y guion. Quando sanct Gregorio y sancto Ambrosio compusierõ el cãto ecclesiastico: de vna regla lo hizierõ. Y en muchas partes de ytalia, yen algunas de España se esta cõ sola vna regla. Ahora en España cõmunmẽte tiene cinco reglas. Estas cinco bastan para todo el ambito del tono, o modo, y todas son menester. Pues el que viere de componer: vse de cinco reglas.

Las claues que enel canto llano son menester, y bastan: son dos la de Ffaut, y csolfaut. Cada vna delas sobredichas claues sirue (segun otras vezes es dicho) a quatro modos. Lo sobredicho se guarde en los modos naturales: y en los accidentales aquellas dareys, que mas espacio os diere para el ambito del modo. Los puntos vnos son sueltos, que hablan: y otros son ligados, que son mudos. El punto suelto, que habla ha de estar siempre sobre la vocal. Assi, que toda letra vocal tiene vn punto suelto: y lo mesmo digo del ditongo. Algunas vezes el punto suelto tiene dos plicas hazia baxo, y vale dos compases en cãto llano: a vn que pocos lo guardan. Los curiosos que quieren en canto llano guardar los pũtos intẽsos y remissos: enel modo de puntar lo dizen. El pũto que se auia de cantar donde esta puntado: lo ponia quadrado. El punto intenso, ala parte superior quadrado, y ala inferior estaua en medio circulo: y el punto remisso, al contrario del intenso. Ay dos maneras de ligadura, vna mayor: y otra menor.

La ligadura mayor se haze de puntos quadrados o alphados, en dos puntos y mas, subiendo, o descindiendo, o junctamente lo vno y lo otro. Quando quiera que en ligadura de puntos quadrados se offrecieren solos tres, que el vltimo (subiendo, o abaxando la ligadura) estuuiere ygual con el primero: siẽpre enla tal ligadura se põga vna alpha. Si el segundo punto abaxo, el alpha sera desde el primero al segundo: y si el segundo subio, el alpha sera del dicho segundo hasta el tercero. Esto mayormente se guarde quando es entre segundas: y pocas vezes en otra parte se ponga la dicha alpha. Si en fin de vna ligadura vinieren tres puntos semejantes alos ya dichos: pueden enellos poner la dicha alpha. Ay otra ligadura que se llama menor: no porque los puntos sean de menor valor, sino por ser hecha con puntos amanera de semibreues. La tal ligadura no se puede hazer: sino quando ay mas de dos puntos ligados, y hazia baxo. Deforma, que el punto primero desta ligadura se haze quadrado, y los siguiẽtes han de ser dos o mas, y de figura de semibreues. En ninguna manera seuse la sobredicha ligadura subiẽdo. Empero si fuere mixta, que primero subiere, y despues abaxare: enlo que abaxa se puede hazer: siẽdo mas de dos puntos. Tenga se auiso, que si esta ligadura viniere en fin de renglon, de tal manera que no se puede poner mas de los dos puntos que abaxã: en tal caso no se deue hazer, sino de puntos quadrados. Assi que, los dos puntos que acaban enel vn renglon ligados, y los que al otro rẽglon bueluen serã quadrados. Si fuesse la ligadura de quatro, o mas puntos, y en fin del renglon se pudiessen poner los tres: enlos tales tres se podia guardar la sobredicha ligadura de semibreues: y los dos puntos que enel siguiente renglon se pusiessen: serian quadrados. Vsasse mas vnos rasgos, que salen de los puntos, y se llaman plicas: los quales se ponen vnas vezes por hermosear lo puntado, y otras vezes por necessidad. Toda ligadura tiene vna plica. Si abaxa, la terna el punto primero: y si sube, el vltimo. Quando la ligadura es de puntos quadrados, abaxando terna la plica el punto primero a la mano yzquierda: y si fuere ligadura menor, terna el dicho punto primero la plica ala mano derecha. Si fuere ligadura mista, que primero abaxa, y despues sube: terna la tal ligadura dos plicas, vna enel punto primero ala mano yzquierda: y otra enel vltimo ala mano derecha. Nunca en vn punto solo se ponga plica: sino fuere enel que dixe valer dos compases. Algunos delos cantores modernos (porque este punto de dos plicas no se vsa, alomenos no es de todos entendido, pues no le dan su valor) en su lugar poni dos pũtos, el segũdo vn poco menor, y con vna plica a la mano derecha. En cãto llano todas las plicas son hazia baxo. Vnas rayas vsa el cãto llano, y se llaman virgulas. El officio destas es diuidir las partes. Siempre entre diction y diction se ponga vna,

no teniendo consyderacion que sea de pocas, o muchas sylabas. Esta virgula toma cōmunmēte dos espacios: y es muy delgada. Ay otras virgulas grandes, que se ponē en fin del cāto: las quales tomā todas cinco reglas. Estas mesmas virgulas suelen poner en el alleluya, en el lugar de adōde bueluen a repetir la dicha alleluya. Algunos curiosos suelē poner las sobredichas dos virgulas, quasi a los principios delos cantos, en el lugar donde el cantor dexa, y comiença el choro a cantar. Siēpre las vsaria yo: aūque no tomassen todas cinco reglas. La vltima parte delo puntado es guion: y ponese en fin de cada vno delos renglones. Guiō se llama: porque nos guia, en que signo esta el pūto primero del renglon siguiente. Exemplo de todo lo dicho en este capitulo.



De algunos primores en canto llano. Cap. xj.

Despues que el cantor vuiere vsado composicion de canto llano: exercite se en algunas abilidades. La primera sea cātar por la mano, que es composicion de improuiso. Sirue esta abilidad a muchas cosas. Allegays a vn lugar, vays a vna hermita, quereys cantar vna missa, o visperas por deuocion, o por obligacion, y no ay libro: tāto sirue la mano del que esta abilidad tuuiere: como el libro. Para venir a tener la sobredicha abilidad: se requieren muchas partes. El que esto quisiere hazer, es menester primero auer compuesto mucho canto llano, estar cierto en las entonaciones de todas las distancias, y que se aya dado a componer particularmente a vn modo: del qual sepa passos particulares de ētradas, mediaciones, y clausulas finales, y en tal modo este tan diestro: que no aya primor en el puntado, que no lo sepa. Digo, que todo cantor deue tener vn modo por familiar para estos casos. Queriendo pues cantar qualquier cosa por la mano, si los que con el han de cātar, entienden bien el canto: puede yr señalando por los signos de la mano. Empero si no saben mas de cantar de vso (segun es costumbre entre los ecclesiasticos) ponga la mano llana y desuiados vn poco los dedos. Seruiran los dedos por reglas, y la distancia que ay entre dedo y dedo por espacios. Diziendo en que dedo se pone la claue, y que claue es: entenderan quando señalare, en que signo esta el punto, y si han de hazer segunda, o tercera. Guardando pues la composicion del modo: puede proceder ciertamente, y los otros seguirle. A cātor he visto muchas vezes hazer esta abilidad: y se infaliblemēte yr mas cierto, que por el libro. Quando canta por el libro se puede descuydar, o faltarle la vista: y quando por la mano, va cō cuydado, y con la vista del entendimiento. Si quiere el cantor de los otros ser seguido: antes que tenga el dedo para señalar, ha de saber donde señalara. Donde acometiere a señalar: alli señale. Porque si acomete a señalar a vna parte, y despues va a parar a otra: causara gran confusion. Si le acaeciere al que assi compone tosiendo, escupiendo, o descansando no hazer los otros el pūto que el señalo: acuda (sin perder el compas, y sin turbaciō alguna) a señalar donde los otros estā, y buelualos al tono que compone cosiendo el punto estraño con la composicion del tal modo, y assi no aura dissonācia. Si quisiere dar a entēder quādo es punto suelto, o ligado, quādo habla, o no tenga tal auiso, que el punto suelto señale con vn dedo: y el ligado con dos. Experiencia tengo, que siendo la composicion llana, y sabrosa al oydo: mejor se dize por la mano, que por el libro: si el canto del libro tiene mala composicion. Buena abilidad es la sobredicha, y facil para los exercitados. Otra abilidad siento yo ser mucho mayor y mas difficultosa de poner en obra: la qual tambien es cōposicion de improuiso, y sin pensar: pero de otra manera. Esta es componer misturado, conuiene a saber tomar parte delo que esta puntado, y hazer otra parte de nueuo. Tomays vn alleluya, y tiene ciertos passos desgraciados, o que os dizen desde tal punto a tal pūto hazed vn passo de nueuo, lo qual os señalan en dos, o tres partes: tēgo lo por mayor abilidad, que hazerla toda de nueuo. El que desta manera cōpone: es hechar remiēdos, que no se parezcan, es semejāte al glosar coplas, y alude, o parece al contrapunto forçoso.

Mayor abilidad y saber es menester para surzir vn remiendo que no se parezca: que para coser de nueuo vna vestidura. Muchos ay, que hazen coplas: y pocos son los que hechan glosas. No es de tanta difficultad hechar contrapunto suelto: como yr ligado con vn passo forçoso. Abilidad es menester para componer vn canto de nueuo: y mayor para hazerlo ē parte: porque el que de nueuo lo haze lleua muchos lugares donde puede hazer la clausula, y el que vn pedaço quiere poner: en solo vno puede hazer la pausa, y sera enel signo que venga a proposito delo que se sigue. Tal pedaço pues deue poner de nueuo, que venga a cōsonancia del canto que antes queda, y del que se sigue. Sea la tercera abilidad señalar por la mano el canto que otro compusiere de improuiso. Si vn buen cantor compusiesse de nueuo, y cantasse vn modo seguido, y acertado, que verdaderamente guardasse su composicion: no seria mucho otro cātor señalarlo por la mano. Pero si lo compusiesse vno que no sabe cantar, no guardando el modo, si no diziendo lo que le viniesse ala boca: difficultosa cosa seria señar lo. Possible es esto, y musicos ay, que lo hazen. Para allegar el cantor a la sobredicha abilidad, se deue exercitar en cantar, en componer toda musica, en oyr cantar lo que esta puntado, cognosciendo que tono es, y que puntos dizen en cada vno delos mouimientos. Despues de todo lo sobredicho con buen oydo, y abilidad natural puede venir a entender, y medir, y señalar lo que no entiende el que canta sin arte, sin medida, y sin saber lo que hecha por la boca. Del exercicio desta abilidad verna agrangear otra mayor, que sera saber sacar cierta y facilmente quantos cantarcicos se dizen. Ya he visto a buenos cātores querer sacar el canto llano de vn cātarcico, o de algun romance, aunque sea cōmun: vnas vezes errarlo, y otras con gran difficultad sacarlo: porque les falta el sobredicho exercicio. Solo el cantor exercitado sabra sacar con certidumbre qualquier canto llano delos tales cantares, y entendera que modo tañen enel organo. No se tenga enpoco esta abilidad, que a muchos la he visto dessear: y a pocos tener.

Para saber que tono tañe vno sin ver lo. Capitu. xij.

Para saber y entender facilmente que tono, o modo oys cantar, o tañer, sin ver el libro, o las manos del tañedor: tomad vn auiso. Todo modo se distingue y differe de otro por el lugar donde trae el semitono. La differencia entre el tono y semitono es tan notable, que poco que sepays cātar, si atento estays, la entendereys, y cognosceree ys por ella (assi enlo tañido, como en lo cātado) que modo es el que oys. Juzgar con solo oydo si el tañedor va por teclas negras: en solos tres casos es possible. El primero, yēdo el tañedor cient mas, o cient menos, que haze grandes dissonācias: como si quisiesse tañer primero por ffaut, o seguir otros modos que enel organo cōmun no son cabales. En tal caso por las grādes imperfectiones que oyē: cognosceran yr por teclas negras. Lo segundo es, si el que oye el organo: tiene cierta noticia dela entonacion. Sabiendo quan alto sonido tiene Dsolre, y oyendo vn modo primero: entendera porque signo se tañe. Por este exemplo podeys sacar todos los otros modos por que signos van, y por consiguiente si tocan en teclas negras. El caso tercero es, quando enel modo accidental ay falta de alguna tecla, la qual es de essēcia delas clausulas del modo natural, o alguna tecla accidētal la qual tiene el modo natural. Oyendo tañer vn modo primero sin punto sustentado enla clausula de octaua, o de quinta: entendereys yr por ♮ mi, o Elami. Si vno tañesse algun modo primero, y no le diesse fa (teniendo necessidad) correspondiente al fa de bfa♮mi: se entenderia yr el tal modo por Cfaut. Lo mesmo digo del modo primero y octauo, y del que dizen sexto por alamire, que les falta la clausula del punto sustentado en la quinta. Pues por las sobredichas faltas, y por las que declare enel libro quarto: entenderemos por do va el tal modo que oymos tañer.

De la differencia que ay entre todo lo puntado. Cap. xiij.

EL que ha de componer gracioso canto llano conuiene tener noticia dela differencia que ay entre todo lo puntado en cāto llano: porque todo lo que se cōpone no lleua vna magestad, ni ē todo se guarda vna composicion. Es cosa marauillosa (porque vse dela sentencia del venerable Guido) que el sanctissimo Gregorio, summo pontifice

viendo enlos maytines estar los ecclesiasticos y el pueblo christiano opressos y pesados con el sueño: compuso las antiphonas delos nocturnos, responsos, y laudes con musica despertadora del sueño: y prouocatoria ala vigilia. Enlas ãtiphonas del dia llana y suauemente suena: empero en los introytos dela missa quasi con boz de pregonero nos llama al officio diuino. La Musica de las alleluyas y versos dellas parece combidarnos a diuino jubilo. Los graduales son compuestos ẽ tono humilde y llano. Enlas offrendas y cõmunicandas ay alguna eleuacion, extension, y duplicacion. Allende delo sobredicho es de notar, que la composicion delos introytos dela missa es de magestad, semejante alas alleluyas y offrendas. Los graduales van vn poco mas decorrida: semejantes alas cõmunicandas, y a los respõsos delos maytines. Las antiphonas tienen el extremo, que quasi vã pũto por sylaba: excepto ẽlas de Magnificat y Benedictus que son algo solẽnes. En estas tres maneras de componer se pueden poner pũtos y passos tan nueuos, quanto cada vno supiere: porque tienen los cantores para esto larga licencia, guardadas las reglas musicales enla tal composicion. Enla cõposicion delos inuitatorios no puedẽ innouar el tono, o modo: sino guardada la composicion de vno delos ya hechos, poniẽdo o quitando puntos intermedios: se han de componer. La causa desto es, que se ha de guardar el modo del venite exultemus: el qual pide el tal inuitatorio. Assi que, vno por otro se suele componer: pero quien bien lo supiesse contrahazer, que guardasse el modo y melodia, y fuesse nueua composiciõ: de alabar seria. Enlos responsos breues delas horas, que de nueuo se hizieren: se han de componer por los otros ya hechos. Cõmunmente los tales versos son del modo sexto: segũ que la yglesia romana tiene de vso. Assi lo acostumbra el ordinario romano, que todos tengan vna composiciõ: sino es enel aduiento, que mudan el tono. Enla cõposicion de los tractos como todos los vea del segundo, o del octauo modo: acõsejaria a los cantores, que los hiziessẽ de vno destos dos, y que guardassen la mesma composicion: delos ya compuestos. El verso delos responsos, y delos introytos dela missa ha de yr conforme alos ya hechos, y del proprio tono, o modo: sin quitar punto que sea de essencia del tal verso. Entre lo romano y se uillano ay algunos puntos differentes enlos dichos versos. Tenga auiso, el que algun responso o missa compusiere, que sepa las differencias, que entre lo vno y lo otro ay: para componer conforme alo que cada vno tiene y canta. La causa por que los dichos versos dela missa han de guardar la composicion antigua: es, que siempre estos versos son del psalmista, y antiguamente se cantaua todo el psalmo en fin del introyto, y se dezia solẽne, del mesmo tono del introyto. Quedo vn verso en lugar de todo el psalmo. Conuiene pues, en este verso guardar su modo que sanct gregorio le dio: por el qual verso cognoscereys de que tono es el introyto. Pues aueys de contrahazer estas dos maneras de versos enlos principios, medios, y fines: aunque los puntos yguales seran conforme a lo que pide la letra. Si compusiere vna antiphona por otra (lo qual es mas vsado, que otro genero de musica: mayormente en algunas del quarto del septimo, y del octauo) vaya auisado el cantor de no hazer mezclas de antiphonas, o alos tales tonos no hechar remiendos nueuos, sino siga la melodia dela antiphona que començo: porque el oydo enla tal exercitado no sufre remiendo, o pedaço estraño. Si el antiphona que de nueuo quiere componer es ygual, o quasi enla letra con la otra compuesta: puntara vna por otra quitando, o poniendo pocos puntos guardado el artificio del trasunto. Mas si el excesso dela letra es en notable quantidad: hagase toda el antiphona de nueuo, sin tomar de otras passo notorio. Si no fuesse muy sabio el componedor: no auia de hazer vn cãto por otro. Donde mas yerros suele auer enlo cõpuesto de canto llano: es enel caso presente. Entodo lo que de nueuo se compusiere, os podeys aprouechar delas clausulas, poniendo las que fueren breues en las antiphonas: y las clausulas solẽnes en todo lo demas. Tened passos particulares y graciosos de memoria, de cada vno delos modos: para quãdo sean menester. Sobre todas las cosas guarde el componedor el accento: si quiere, que el canto tenga gran ser, y de toda parte quede gracioso. Por esta causa conuiene al cõponedor ser latino. Y para saber quãdo ha de subir, o abaxar cõ el canto: es menester ser rhetorico. En fin por no tener las partes que para officio tan alto se requiere: ay composiciones barbaras enlos officios nueuos, indignas del officio diuino.

De la differencia delas sequencias. Cap. xiiij.

Con estudio he buscado la causa delas differencias delas sequencias, o cadēcias delas antiphonas. Dize el romano pontifice, que las differencias en los modos no fuerō halladas por los musicos doctos: sino por los indoctos. Pues no es de essencia delos modos tener muchas sequencias. Que vn modo primero tēga seys differēcias ēnla sequencia: mas es vso, que authoridad de algū musico. Assi sanct Bernardo no aprueua las sobredichas differencias: porque causan cōfusiō, y error ēlos discipulos. El canto ambrosiano, segun dize Henricho glareano, no vsa estas differencias. Verdad es, que algunos graues doctores las vsan (como se hallaran en Margarita, y en Franchino) pero en ninguno he visto la causa. El que no quisiere vsar dēlas dichas differencias puede dezir no auer authoridad sufficiente para ello, y que confunden. El que dellas quisiere vsar diga ser en vso, y que basta por authoridad el vso aprouado por muchos musicos. Vemos vna antiphona, que es del modo primero començar en Dsolre, y tiene cierta sequencia, y todas las que comiençan de aquella manera: la tienen, y siempre guardan vna regla. Luego aunque no sepamos la causa delas dichas differencias: bien se pueden imitar. Algun curioso musico, a mi parecer, las deuio de inuentar: porque acabado el psalmo de cantar, desde el vltimo punto dela sequencia hasta el primero del antiphona, quedasse en tal disposicion: que facilmente se entonasse la dicha antiphona. Esto tengo: porque veo antiphonas con vna sequencia tener suaue entonacion, y con otra ser muy mala y dessabrida.

Quantas sequēcias tiene cada modo. Ca. xv.

Necessario sera sacar en limpio cada antiphona, que sequencia le daremos. Tiene el modo primero seys maneras de sequencias. Si començare como la siguiente: trayra vna sequencia.

Qui me con fessus. Seculorum amen

Si el antiphona començare en alamire: trayra la sequencia que dize la la sol fa sol la, y todos seys puntos hablan. Y si començare en Cfaut, o en Gsolreut dela manera infraescripta: indifferentemente puede traer vna de las dos sigientes.

Francis cus. Sanctifica uit.

Seculorum amen. Seculorum amen.

El antiphona que començare en Ffaut, si luego abaxa a Dsolre (como Pueri hebreorum) trayra la primera sequencia: y si subiere a Gsolreut, sera la siguiente. Exemplo de ambas cosas.

Domine quinque talenta. Seculorum amen.

Si el antiphona començare en Dsolre, y de salto subiere a alamire: trayra la siguiente sequencia.

Fontes. Seculorum amen.

El modo segundo tiene sola vna sequencia, que dize fa fa fa mi vt re. El tercero y quarto tienen muchas sequēcias vnas son solennes, y otras simples. Las sequencias solennes se deuen poner enlos cāticos de Magnificat, y Benedictus, y en otros psalmos de dias principales: y las otras ēlo demas Cognocerseha ser solēne enlos muchos puntos, y ser simple enlos pocos. Excepto el quarto començādo en Gsolreut (ahora sea de feria, ahora sea de festiuidad) siempre se porna la siguiente sequēcia. Destas antiphonas ay muchas.

In mandatis. Seculorum amen.

Del modo quinto. Del modo sexto.

El quinto y sexto modos cada vno tiene sola vna sequencia: aunque algunas vezes quitan o ponen ciertos puntos: pero no mudan lo essencial dellas. Como yo las dexo puntadas: se deuẽ cãtar. El modo septimo tiene cinco sequencias. Si comẽçare en Gsolreut, dela manera infrapũtada: trayra la siguiente sequencia.

Dirupisti domine. Seculorum amen.

Si la antiphona comẽçare en bfabmi: trayra vna sequencia, y si en Gsolreut, y de vn golpe subiesse a dlasolre: se deue poner otra. Exemplo.

Serue bone. Seculorum amen:

An gelus. Seculorum amen

Si comẽçare la antiphona en dlasolre: trayra otra sequencia. Exemplo dela dicha regla,

Ecce sacerdos magnus. Seculorum amen,

La quinta sequencia del modo septimo es semejãte ala primera, que no le falta sino el vltimo punto de alamire, y trae la sobredicha sequencia vna antiphona delas segundas bisperas dela natiuidad de christo, que dize Exortum est. Tengo sospecha ser yerro de puntante: y por esto no hago mucho caso della. El octauo modo tiene dos sequencias: vna que se llama alta, y otra baxa: las quales se siguen.

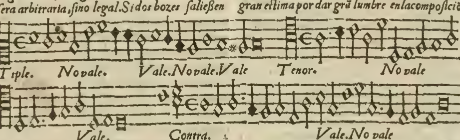
Seculorum amen. Seculorum amen.

Si el octauo modo comẽçare en csolfaut: trayra la sequencia alta, que es la primera. Y todas las otras antiphonas doquiera que comẽçaren: trayran la segũda: la qual regla es infalible. Si otra cosa se hallare puntada enlas dichas sequencias: sera yerro de puntante.

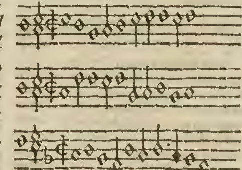
De contrapunto en general. Capit. xvj

Cuenta Nichomacho, que la musica primitiua fue tan simple, que en solo vn tetrachordo de quatro cuerdas, y de vn diapasson estaua encerrada. No tañian sino a sola vna boz: y cantauan solamente las alabanças delos mayores en los versos. Tambien affirma esto Phylipo Beroaldo enlos comentarios de Apuleyo: y añade mas, que era muy falta de melodia. Despues diuersos authores, en diuersas tierras la fueron augmentando: assi enel monachordio, como en la composicion. La industria que esto ha causado: llamã los musicos contrapunto. El contra punto (hablando en general) no es otra cosa: sino sciencia inuentiua de hallar las partes delo que se ha de componer, O es contrapunto (en breues palabras hablando) padre dela melodia. Franchino enel libro tercero capitulo primero dize, que es arte de inclinar, o traer a proposito los sonidos cãtables con dimension proporcional, y medida de tiempo. Dela manera que el barro es subjecto alas manos del artifice: assi la constitucion del canto en la mano del cantor. Ay arte de contrapunto, y decomposicion. Diffieren estos dos nombres en alguna manera, que ala composicion llaman colección, o ayuntamiento demuchas partes discretas, y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores. El contrapunto es vna ordenacion improuisa sobre canto llano, cõ diuersas melodias. Ay hombres enello tan expertos, de tanta cuenta, y erudicion: que assi lo hechan a muchas bozes, y tan acertado, y fugado, que parece composicion sobre todo el estudio del mundo. Enla extremada capilla del reuerendissimo arçobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composicion. Enla no menos religiosa que doctissima capilla real de granada ay tan grandes abilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para cõprehẽderlas, y otra pluma para explicarlas. Pues ẽlos primores que enlas yglesias, y cortes de nuestra España eneste caso se hazen: quien los acertara a explicar: De aqui es que algunos no quieren este arte se llame de contra punto: sino de composicion.

Dize ſe contrapunto (segũ quiere Bacheo) quaſi contrapueſtas las bozes en vna concordancia concertada con arte aprouada. O quiere dezir contrapunto, yr vn punto contra otro: lo qual ſe entiende cõmũmente en las ſpecies perfectas. En eſtas conſonancias perfectas ſon los mouimientos delas bozes contrarios, que la vna boz ſube y la otra abaxa: o al contrario. Principalmente ſe deue guardar eſta regla enla octaua: enla qual no ſera arbitraria, ſino legal. Si dos bozes ſalieſſen de qualquier conſonancia, y fueſſen a octaua, o a qualquiera de ſus compueſtas de golpe con mouimientos ſemejantes: no ſeria buena Muſica. Generalmente es proybida la tal octaua abaxando, o ſubiendo: excepto en clauſula, o en modo de clauſula que ſe puede muy bien hazer: ſegun ſe puede ver enel exemplo ſiguiente. Como ſe entienda la ſobredicha regla: a delante ſe vera enla declaraciõ deſte exemplo: la qual ſe note, y ſe tenga en gran eſtima por dar grã lumbre enla compoſiciõ.

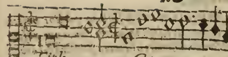


La primera minima quel tiple tiene en dlaſolre, da octaua de golpe con otra que tiene el tenor en Dſolre, y porque ambas bozes abaxan: no es muſica para immitar: ſino para euitar y huyr, y por eſto dize en los dos lugares ſeñalados: no vale. Otra octaua dan deſta manera el tiple y la contra abaxando ambas bozes. La primera minima que el tiple tiene en cſolfaut, da contra otra que el contra tiene en Cfaut: dela qual muſica os aueys de guardar: como de barbariſmo en grãmatica. Y lo que digo delas octauas deſcindiendo ambas bozes: entended delas octauas ſubiendo juntamente. Los nueuos en muſica ſe guarden deſte error, y de otros ſemejantes, aunque los hagan algunos tenidos por muſicos: porque no es dado a todos (como dize el prouerbio) yr a chorinto. Quiero dezir auer algunos tenidos por muſicos, y hã deprendido ſin maeſtro, y con gran trabajo: y ſon faltos, y ſaben pocos primores. Eſpecialmente ay eſta peſtilencia en tañedores. Dixo me vna vez el egregio muſico de buena memoria Chriſtoual de morales. Si lo que hazẽ algunos tañedores de organo: ſe ſacaſſe en limpio: grandes faltas hallariamos. Y tuuo gran razon para dezirlo: porque pueden dar dos octauas y dos quintas, y no ſentirſe: como cantando ſe hallaria la tal falſedad. El muſico de buen oydo puede oyr dos quintas en el organo: pero ſaber ſi aquellas las dieron dos bozes, o ſi ſe trocaron y fueron tres bozes las que hizieron la dicha quinta: no ſe atinara por ſer las bozes del organo tan ſemejantes. La differencia del metal delas bozes humanas haze manifieſta la conſonãcia, y ſe entiende quando la quinta vna empoſt de otra la hazen dos bozes, o tres. Digo, que ſi tres bozes la hazen, ſe puede dar: y ſi dos, no ſe ſuffre. Exemplo de ambas quintas.



Enel ſegundo compas parece dar dos quintas, y porque no las dieron dos bozes: ſon bien dadas, y enel ſexto compas la primera boz con la tercera las dan, y no ſe pueden dar: porque las dieron dos bozes. Enla octaua no es aſſi, que ni la puedẽ dar dos bozes, ni tres. Ya ſe entiende dos bozes no poder dar vna octaua en poſt de otra: pero ni tres bozes, que ſeria con mouimientos ſemejantes dar octaua de golpe fuera de ſu lugar y caſa. Vn tañedor de organos y no delos mal afamados la dio en vn Aue maris ſtella: ſegun ſe ſigue enel exemplo infraſcripto.

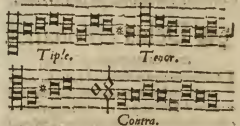
Tiple



Sobre el breue primero del tiple da el ſemibreue tercero y quarto dela contra. Pues eſtãdo el tiple endlaſolre, y el cõtrabaxo en Gſolreut ſubiẽdo ãbas bozes dan octaua el tiple en alamire ſobreagudo, y el contrabaxo en el agudo. Por no hazer gran tractado no puſe todos los exemplos que en eſte caſo halle: y baſta eſte para que los nueuos componedores ſe guarden delo ſobredicho. Dõde ſe puede hazer, es en clauſula, o en modo de clauſula: ſegun declarare en el exemplo primero deſte capitulo. Aſi dar dela clauſula el tiple en vn ſemibreue (que tiene endlaſolre) da vna octaua de golpe con vna minima del tenor en Dſolre: y por ſer en clauſula es bien dada, y dize Vale. Enel punto vltimo dela clauſula el tiple y el contrabaxo ſubiẽdo dan octaua de golpe: y por ſer en clauſula es buena muſica, y de todos los doctos vſada. Todas las vezes que a imitacion de clauſula dieremos octaua de golpe, aunque no fuere en clauſula: ſera bien dada. Enel exemplo ſuperior la contra conel ſemibreue que tiene en Ffaut graue da octaua conel tiple en otro ſemibreue en ffaut agudo. Eſta tal octaua por ſer a imitacion dela octaua hecha en la vltima clauſula del exemplo: fue bien dada y por tanto dize en ãbas bozes vale. Octaua hecha a imitacion de clauſula en eſte caſo llamo: quando la boz baxa por tener mouimiento de quarta y la boz alta de ſegunda dan vniſonus octaua, o alguna de ſus compueſtas ſubiendo ambas bozes. Pues quando las dos bozes dan en tercera, dezena, o alguna de ſus compueſtas, y tienẽ los mouimiento de ſegunda y quarta: alcançando ſe en vniſonus, o en octaua es buena muſica. La ſobredicha tercera, o ſus compueſtas de adonde ſalen las ſobredichas dos bozes ſeran mayores ſi la boz alta no tuuiere impedimento de octaua, que no le dexe ſuſtentar el punto dela dicha tercera. Si para dar la octaua ſubiẽdo ãbas bozes, ſubemas la boz ſuperior que la inferior (como ſi eſtãdo el tenor en Dſolre ſubieſſe a Elami, y el tiple en alamire ſubieſſe a elami agudo (o con otros mouimientos deſſemejantes alos declarados enla regla: no es buena la tal muſica. Tambiẽ digo, que ſi la boz inferior abaxa cinco pũtos, y la ſuperior vno y vienen de quinta a octaua de golpe, aunque eſta compoſicion no venga en clauſula: ſera en modo de clauſula, ſemejante ala octaua que el tiple y el tenor dieron enel exemplo ſuperior al hazer dela clauſula: la qual octaua ſerã bien dada. Yendo pues a la octaua fuera deſtos dos caſos particulares: yran de mouimientos contrarios. De tal manera ſon los mouimientos, que vn pũto es contra otro: por lo qual es dicho contrapunto.

Dela diuiſion del contrapunto. Capi. xviij.

AY dos maneras de contrapunto. Vno es llano: quando ſobre cada punto de canto llano va otro de contrapunto: ſegun ſe puede ver en el exemplo ſiguiente a tres.

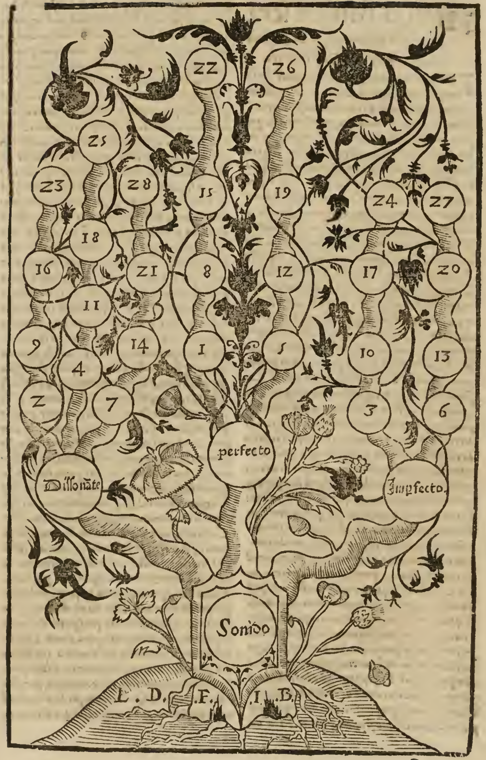


El ſegundo contrapunto (que es dicho diminuydo) ſe podia llamar deſſemejãte: el qual es en muchas maneras. Ay contrapunto de maximas, de longos, de breues ſyncopados, de ſemibreues, de minimas, y de ſeminimas. Ay otros contrapũtos miſtos de todos los ſobredichos puntos. Contrapunto de paſſo forçoſo vſan los exercitados en eſte arte. Puede ſer, que digan vnos meſmos puntos en diuerſos ſignos: pero no ſiempre de vna qualidad. Si vna vez hazen vn pũto breue, en otra parte lo ponen ſemibreue: y el que vna vez es ſemibreue, en otra parte lo dizen minima. Si en paſſo forçoſo el cantor dixeſſe ſiempre los puntos de vna meſma qualidad: mayor abilidad ſeria. Si a vno le dieſſẽ vn paſſo forçoſo de ſeys puntos: ſeria forçoſo en numero de puntos: Si le dixeſſen, que los dos auian de ſer breues, y los quatro ſemibreues: o los dos ſemibreues, y los quatro minimas: no tan ſolamente ſeria eſte paſſo forçoſo en numero de puntos: ſino tambien en qualidad. Los que todo eſto hazen, tambien vſan tomar el canto llano de vn villancico, y hecharlo ſobre vn canto llano, o

ſobra tres bozes de canto de organo. Otros cantores ponen de improuiſo a vna boz de canto de organo vn canto llano: y otros dos. Mayor abilidad ſeria a quatro bozes de cāto de organo poner vn canto llano de improuiſo. Ay contrapunto concertado a tres y a quatro bozes. Muy grandes partes ſe requieren para hazer la dicha abilidad. Todo lo ſobredicho, y otras coſas mayores naſcen del arte del contrapunto, o dela Arithmetica. Unos hombres componen por cuenta: y otros por contrapunto. El modo mas vſado, y acertado es componer por contrapunto. Pocos hombres auemos viſto componer ſin contrapūto, y los que por ſola cuēta componen: carecē de otras abilidades, que tienen los que componen por contrapunto. El componedor que por ambas vias compuſieße: ſeria facil, cierto, y gracioſo en ſu compoſicion. Pero el contrapūto da grā ſer a los cātores.

Delas cōſonancias de contrapunto. Ca. xvij.

Para que tengan facilmente todas las conſonancias enla memoria, y ſepan qual conſonancia naſce de qual: las puſe enel arbol ſiguiente cō eſta declaracion. Para la intelligencia del qual arbol conſonancial ſe note lo que dize Boecio en el libro primero capitulo tercero, que la conſonācia es meſcla de dos, o mas bozes, y que la boz no puede ſer ſin ſonido. Pues el fundamēto y rayz de las conſonancias y diſſonancias es el ſonido. Por lo qual enla rayz deſte arbol puſe ſonido. Deſta rayz naſcen tres ramos, y en cada ramo ay vn interualo, y ſon perfecto, imperfecto, y diſſonante. Lo que enel libro tercero no dixe deſtos interualos: ſe quedo de propoſito para eſte lugar. Las eſpecies perfectas para el contrapūto ſon vniſonus, y quinta. Eſtas ſō dos ramos que naſcen enel arbol del ſonido perfecto: y cada vno delos dichos ramos va procediendo por ſus interualos compueſtos. De forma, que las conſonancias ſemejantes ſuben por vn ramo. Las conſonācias imperfectas ſon tercera y ſexta. Eſtos interualos proceden del ramo, que dize ſonido imperfecto, y ſon ſeguidos por dos ramos a la mano derecha del arbol: enlos quales ſe ponē las conſonancias imperfectas. Cada vna delas conſonancias imperfectas cōpueſtas ſigue a ſu ſimple. Los interualos ſimples diſſonantes ſon ſegūda, quarta, y ſeptima: y dellos naſcen ſus compueſtos, ſegū enlos tres ramos que naſcen del ſonido diſſonāte ala mano ſinieſtra del arbol: ſe puede ver. Todos los interualos que entre ſi tienen parenteſco: quedan pueſtos en vn ramo del dicho arbol. Siepte ſon los ramos, y cada ramo tiene quatro interualos aſcendientes: que ſon por todos veynte y ocho. Pongo diez y ſeys conſonancias, ocho perfectas, y ocho imperfectas, y doze diſſonancias. Aunque, los que enla preſente materia han hablado, cōmunmente ſuelen poner doze conſonancias, conuiene a ſaber ſeys perfectas, y ſeys imperfectas, los pocos que hablan de diſſonācias auer nueue, y pongo yo mayor numero: todos ſalimos a vna cuenta. Ellos triplicādo todos los interualos allegan al dicho numero: yo lo multiplique quatro vezes. Eſto hize para dezir a los nueuos enla muſica no auer conſonancias, ni diſſonancias en numero determinado: ſino los siepte interualos ſimples, pueſtos enel principio delos siepte ramos del dicho arbol. Puede cada vno delos ramos proceder en infinito. En fin que en allegando con la cuenta delas conſonancias al diapaſſō: hazed cuenta ſer vniſonus, y començad a contar de nueuo. Como acaece ēlos numeros, que allegādo a diez bueluen a vno: deſta manera enla muſica en haziendo octaua ymaginad ſer vniſonus ſi arriba della aueys de ſubir. Los pythagoricos no paſſaron enlas conſonancias de vna quinzena. No que ellos nieguen auer mas de quinze: ſino porque aquellas conſonācias baſtā para la boz humana, y porque ſus inſtrumentos no tenian mas bozes, y por otras razones ē mis libros ya dichas. Los monachordios deſte tiempo tienen veynte y ſiete bozes, y algunos veynte y nueue: luego bien quedan pueſtas las ſobredichas conſonancias, que ſon cōforme al monachordio que ahora ſe vſa. En tanto numero pueden ſer augmentadas las bozes, o conſonancias: quanto lo ſuffrieren las bozes humanas, los inſtrumentos, o qualquier otra neceſſidad particular. Qualquiera delas conſonancias ſe cauſa de dos bozes: aunque otras ſe pueden con ellas mezclar. En tal caſo ſe tiene cuenta con las bozes delos extremos: ſegū fue dicho ē el vltimo capitulo del libro tercero. Toda quanta muſica ay ſe compone deſtos tres interualos, conuiene a ſaber de conſonancias perfectas, imperfectas, y de algunas diſſonantes pueſtas en ſu lugar y caſa.


22
26
25
23
28
15
19
24
27
18
16
21
8
12
17
20
11
9
14
1
5
10
13
4
2
7
3
6
perfecto
Dissonãte
Jmpfecto.
Sonido
L. D.
F.
I.
B.

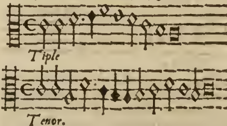
Si la Muſica ſera perfecta cōponiendo ſe de conſonā cias in perfectas. Capitulo. xix.

ES vna duda y no pequeña, como puede ſer la muſica perfecta: ſi es compueſta de conſonancias imperfectas, y lleua interualos diſſonantes? Parece no tener vn todo mas perfection: delo que ſus partes le dā. Si las partes dela muſica ſon imperfectas, y diſſonantes: luego la muſica delas tales partes ſera imperfecta, y diſſonante. Preſupone eſta queſtion, lo que enel preſente libro breuemente he tractado, y enel tercero copioſiſſimamē te, y por nueuo modo dixe, conuiene a ſaber, que ay conſonācias perfectas, imperfectas, y diſſonātes. Pregunta como puede ſer la muſica perfecta ſiendo compueſta de algunas conſonancias imperfectas, y diſſonantes. Coſas ſon de grā difficultad. Para que vna conſonancia ſea perfecta dos condiciones (ſegū theoricos) ha de tener. Aſſi lo afirma Andrea enel libro quarto capitulo tercero. La primera, dize, es que eſte fundada en cierta proporcion, probada con algunos numeros. La ſobredicha condicion tienela quinta, que es proporcion ſeſquialtera: y la octaua, que es dupla. La ſegunda condicion es, que ſuene biē al oydo. Por qualquiera deſtas condiciones que a vn interualo falte: no ſe llamara conſonancia perfecta. A la tercera, y ſexta y a todas ſus compueſtas le falta la condicion primera: y la ſegunda y quarta no tienen la ſegunda condicion. Aunque la tercera y ſexta ſuenen bien dadas de golpe, y la ſegunda y quarta eſten en ciertas proporciones: no ſe llamarā conſonancias perfectas: por que no tienen ambas condiciones. Solo el oydo juzga las terceras y ſextas: porque no tienen proporciones determinadas, que las mida. Puede alguno dezir, ſacad dos ſeſquioctauas: y queda ſacada la tercera mayor. Sacad vna ſeſquitercia, y quitalde vna ſeſquioctaua, y queda vna tercera menor. Sacad vna ſeſquialtera, y vna ſeſquioctaua: y queda vna ſexta mayor. Sacad dos ſeſquitercias, y quitalde vna ſeſquioctaua: y queda vna ſexta menor. Luego las ſobredichas conſonancias proporciones tienē con que ſe ſaquē. Preſupongo, que la tercera mayor que tañemos y cantamos no ſon dos ſeſquioctauas, ni vna ſeſquiquarta, como los organiſtas pretenden: y enel libro ſeptimo prouare. Pero dado caſo que fueran, y que todas las ſobredichas terceras y ſextas ſe ſaquen ſegun dize el argumento: no ſe concluye lo contrario dela verdad ſobredicha. Para lo qual es de notar, que quando hablamos de vna conſonancia poderſe ſacar, o no ſacar en cierta proporcion: della ſola hablamos. No niego auer modos para que por ciertas proporciones quitando y poniendo vengamos a ſacar las terceras y ſextas: porque eſto es verdad. Si deſta manera las dichas conſonancias ſe ſacaſſen: no ſeria vna proporcion determinada, y es lo que arriba affirme: ſino dos, o tres. Pues porque de vna vez no ſe pueden ſacar las terceras y ſextas: digo no tener cierta habitud, o proporcion. Iten quando hablamos delas conſonancias ſimples, cada vna es vna, y no pueden ſer dos. Pues cōponer vna tercera mayor (que es conſonancia ſimple) de dos ſeſquioctauas: es impoſſible, porque ſeria componer lo que es ſimple. Y ſer vna coſa ſimple y compueſta juntamente es impoſſible. Si eſta verdad ſupieſſen, los que dizen el diapente dela tercera eſpecie componerſe de tritono y ſemitono, y los otros diapentes de diateſſaron y de tono: no lo dirian, por auer repugnancia enel dicho. A lo ſegundo (que preguntaua diziendo, como puede ſer muſica perfecta: cōponiēdo ſe de interualos imperfectos) reſpondo, que ay dos maneras de interualos perfectos, y otras dos de imperfectos, conuiene a ſaber mirando los en ſi, dentro de ſu genero: o por comparacion. Si por comparacion miramos todos los ſobredichos interualos: ſerā hallados imperfectos y aū muchos diſſonātes: lo qual quedo bien probado enel libro tercero capitulo veynte y cinco haſta veynte y nueue. Iſta forma de interualos reſpectiua, o comparatiua no auemos ahora meneſter. Conſyderando todos los interualos dentro de ſu genero ſon perfectos. Hazed vna tercera, o ſexta que exceda, o no alcance los limites, o termino de tercera, o ſexta: y vereys la diſſonācia que hazē. Poned vna ſegunda, quarta, o ſeptima enel lugar que pueden eſtar, con todas las condiciones que ellas piden, y falte, o exceda qualquiera dellas de ſu perfection: y entendereys que diſſuenā. Pues como todos los interualos deſta manera conſyderados, ſean perfectos, y dellos ſe compone la muſica: ſigueſe la muſica de los tales compueſta, por eſta parte ſer perfecta. Quanto mas que la diuerſidad cauſa perfection. Vna delas coſas que declara la

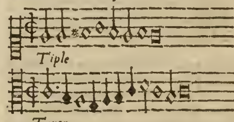
perfection del mūdo:es la diuersidad delas cosas. Mirad las estrellas enel cielo, los arboles, yeruas y piedras enla tierra, y los peces en el mar:y cognoscereys la perfection del mūdo en la diuersidad. Esto mesmo acaece enla Musica. Despues de vna quinta days vna sexta, luego vna octaua, y assi vays componiendo con diuersas cōcordancias. Quanta mayor fuere la diuersidad de consonancias:tanto sera la musica mas perfecta, y de mayor sonoridad, y melodia. Item la perfection delas cōsonancias perfectas se declara y manifiesta excelentissimamente con las imperfectas, y los interualos defendidos puestos en su lugar y casa. Sale lo blanco muy blāco puesto cerca delo negro. Pues que la perfectiō de qualquier cosa mas se muestra y parece enla presencia de su cōtrario, que si ella sola estuuiesse: digamos tener lustre, y ser de perfection las consonancias en presencia delas dissonācias. Digo en conclusion no auer interualo defendido puesto en su lugar: y ninguno es concedido (aunque sea delos perfectos) si lo sacan fuera de su casa: lo qual se prueua enlos tres capitulos siguiētes.

Del vso delas consonancias perfectas. Capit. xx.

TRactando del contrapunto en general puse las differencias, y algunos primores que enel se vsan. No por ello quede obligado alas ēseñar en particular. Son cosas aquellas que los excelentes maestros enseñan sobre el libro: pero no caē debaxo de arte, por ser casos particulares. Para saberlas es menester ser enseñados de sabio maestro, que el discipulo tenga buena abilidad, y que lo vse mucho tiempo. Lo que de contrapūto se puede screuir: son reglas determinadas, y generales, y assi dixo el philosopho no auer sciēcia delos casos particulares por ser infinitos. Pues como el cōtrapunto sea arte: no pueden ser los preceptos infinitos. Auemos de dar el vso delas consonancias debaxo de ciertas reglas. La primera regla que los antiguos pusieron de contrapunto dize. Auemos de començar y acabar en consonancia perfecta. Esta ley, dize andrea enel libro y capitulo quarto, es arbitraria, o volūtaria. Dize Franchino en el libro tercero de su practica. Ciertamente este mandamiento primero no es de necessidad, sino de volūtad: porque la perfection en todas las cosas no se deue dar al principio: sino al fin. Segun siente Franchino y enla regla octaua claramente lo dize, antes se auia de guardar la regla de acabar en consonancia perfecta: que la ley que manda començar siempre en perfecta. Hombres doctos de España conformando se con Franchino no guardā esta primera regla por la parte primera. Pues dizen, que bien podemos començar en consonācias imperfectas: pero acabaremos siempre enlas perfectas, segun parece enel exemplo siguiente.

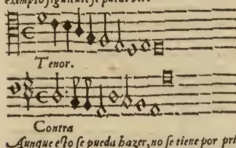


Començaron estas dos bozes en tercera, y acabaron en vnisonus. No se, que inconuiniente ay en ser toda esta regla arbitraria. Pues digamos cō Andrea, que como podemos començar en consonancia imperfecta: podemos acabar enella. Mayormente siendo tercera mayor: la qual tiene grā perfection por el vso, que apenas ay clausula de a quatro bozes que la vna no quede en dezena mayor. Queda toda esta regla enla voluntad del cātor: no tan solamēte al començar, si no al acabar. Mirad el exemplo siguiente, que tambien acaba en tercera: como començo.

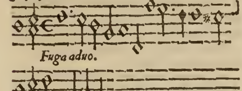


La regla segunda es. Dos cōsonancias perfectas de vna mesma especie, siguiendo se vna a otra, no puedē ser puestas: y si de diuersas especies fueren, bien puedē. Vna octaua en post de otra, y vna quinta despues de otra quinta no se puedē poner: pero vna quinta despues de vna octaua, o vna octaua despues de vna quinta bien se compadecen. Franchino dize enel libro tercero, que dos octauas, o dos quintas se pueden dar vna en post de o

tra: con tal condicion, que procedan de mouimientos contrarios, o dessemejantes: vna boz subiendo y otra abaxando. Si el tenor estuuiesse en Elami, y el cōtrabaxo en Are: podia abaxar el tenor a D solre, y el contrabaxo subir a alamire: segun enel exemplo siguiente se puede ver.



Aunque esto se pueda hazer, no se tiene por primor en musica: mayormēte muchas vezes, o de golpe. Donde mas suele ser hecho, es en clausula final: segun se vio enel exēplo superior. El dar dos octauas como dize Franchino, que se truequē las bozes: es modo barbaro. Si el contra alto esta en dlasolre, y el tenor en Dsolre: abaxar de golpe el contra alto a Dsolre, y subir el tenor a dlasolre: se tiene por mala musica. Puedēse dar dos octauas con distancias dessemejantes: segun parece en la fuga presente.

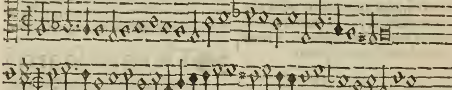


Sea la regla, todas las vezes que dos octauas se dan de golpe con interualos semejantes, no es buena musica: pero si no fueren semejātes, tienese por primor. Mirad eneste exemplo, que puesta la boz segunda en Are, y la primera en alamire: sube la segunda boz a cesolfaut, y abaxa la primera a C faut. Aunque sean estas dos octauas, se tiene por primor: porque la vna boz subio dezena, y la otra abaxo sexta. La regla de no dar dos consonācias perfectas junctas, se entiēde con dos condiciones. La primera, que sean de vna mesma specie, y la segunda que sean de mouimientos semejātes: porque de diuersas species, y con mouimientos contrarios se pueden dar con los limites ya dichos. Muchas consonancias perfectas de vna mesma especie sien do immobiles: se compadecen. Dize vna boz treso quatro pūtos en Cfaut, y otra en Gsolreut otros tantos: lo qual es dar tres quintas, o mas vna en post de otra, y por darse en vnos mesmos signos: se llaman consonācias immobiles, y se puedē dar. Esta segunda regla en la manera ya entendida es legal, y no arbitraria: y ninguna excepcion tiene. Algunos piensan, dize Franchino, poderse dar dos quintas subiendo ambas bozes, o descindiendo con tal condicion que la vna sea perfecta, y la otra imperfecta: lo qual segun mi sentēcia es falso. Porque quitando ala quinta perfecta vn semitono mayor: no ay quien dubde ser distancia incongrua y dissonante para el contrapunto. Lo de suso es de Frāchino. Enel tiempo del sobredicho author no sabian preparar la quinta imperfecta para que no dissonasse: pero ahora que ay musicos tā sabios, para poner la que no dissuene: bien se puede dar vna en post de otra. Demanera, que las cōsonancias defendidas son las semejantes. Como se pueda dar esta quinta imperfecta: adelante enel capitulo treynta y vno se dira. La regla delas cōsonancias perfectas principalmente se ordeno por la octaua, y sus semejantes. Gran barbarismo seria en musica dar dos octauas. En musica de buenos cantores auemos visto dos quintas perfectas: aunque otras cosas tengan dignas de ser immitadas: esta yo no la figuiria.

Del vso delas consonancias imperfectas. Capi. xxj.

La regla tercera del contrapunto sera delas consonācias imperfectas. Dos consonancias imperfectas se pueden poner iunctamente descendiēdo, o subiēdo las bozes. Esta regla no tiene excepcion: sino, que no deuen poner tantas semejantes: que hagan desabrida la musica. El modo que enla composicion se deue tener: es, que de tal manera vayan las consonancias perfectas combinadas, o mezcladas con las imperfectas: que ni las perfectas dē fastidio, ni las imperfectas dessabrimiento al oydo. Los buenos glotones porque los manjares no les den nausea, o fastidio: de tal manera los simbolizan y conmisturan: que siempre les queda desseo de boluer acomer. Assi lo deuen hazer los cantores enlas consonancias. Tienē algu
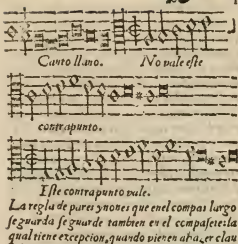
nos por primor enestas consonancias imperfectas: de no ponerjunctas dos en semejantes mouimiētos que sean de vna mesma especie. Quiero dezir, que si ponē dos terceras vna en post de otra, o dos sextas: la vna es mayor, y la otra menor. Ciertamente ami oydo esta es buena musica: por ser los mouimientos diuersos. Nunca se mudan dos bozes con yguales mouimientos. Si en terceras, o sextas abaxan, o suben: quieren, que la vna boz haga tono, y la otra semitono, o algunos otros mouimientos differentes. Si para hazer esto vuiere bozes naturales: sino con accidentales lo hazen, sustentando algunos puntos, o dexando otros caer. Pues si dā vna tercera mayor, y despues viene otra tercera: no quieren que sea mayor, sino menor. Si dan vna sexta menor, y despues viene otra sexta: dizē, que sea mayor. Y como differā las dos terceras, y sextas que la mayor no sea la menor, ni la menor mayor: guardan enestas consonancias imperfectas la condicion delas perfectas. En toda la mano se guarda naturalmente lo sobredicho: sino es desde Efaut al mi de bfa♮mi, que ay tres tonos: donde vienen dos terceras mayores, y suele se remediar con el fa de bfa♮mi, o cō el sustentado de Ffaut. Doquiera que vinieren dos terceras menores: tambien lo remedian con teclas negras. Porque en composiciō de musicos estudiosos halle este primor: lo qui se señalar para el que lo quisiere immitar. En el exemplo siguiente hallareys exemplificada la presente regla: la qual queda a vuestra election.



El que quisiere guardar la sobredicha regla: en algunas clausulas, y en ciertos passos no lo deue hazer: porque no se suffre, segū se puede ver enla clausula deste exemplo, que tiene dos terceras mayores vna enpost de otra.

Del vso delas dissonancias. Capi xxij.

POner dissonancias de golpe generalmente en toda buena musica es deffendido: lo qual se prueua por la diffinicion dela dissonancia. Dissonancia, dize Boecio, es sonido aspero y duro, de dos sonidos junctos, que no se pueden mezclar en vna concordancia. O es mistura, segun dize Ioānes tinctor, de diuersos sonidos: que naturalmente offenden los oydos. Dad vna dissonancia delas tres ya dichas, o de sus compuestas de golpe, y sin preparacion: y vereys como dissuenan. Pueden se vsar estas dissonancias en minima, o en otro cuerpo menor de huyda. Puede acaecer en vno delos puntos ya dichos venir segū da, quarta, septima, o alguna de sus compuestas y hazer consonācia: porque la falta dela dissonancia se absconde, no dando ābas bozes de golpe, y no causa en el oydo dissonancia de bozes, que no se pueden mezclar: porque cada vna allego sola al oydo. El que esto vsare, guarde se no ponga dos dissonancias, o mas junctamēte vna enpost de otra: assi como despues de vna septima dar nouena. La dissonancia del breue, o del semibreue (aunque fuesse de huyda) no la vsaron nuestros antepassados: y en estos tiempos ay quien se atreua a poner los tales interualos, que siendo de su cosecha dissonancias: quedan sin offender el buen oydo. Quādo se pusieren estas dissonancias en huyda: se deue mirar, que las pongan enlos pares: porque las buenas vayan en los nones. Quiero dezir, que los nones de necessidad han de ser buenos: y los pares son indifferentes. Si sobre vn breue puesto en Dsolre, hechan quatro minimas desde Ffaut hasta el mi de bfa♮mi: començo la buena en tercera, y fue la primera minima: la tercera minima fue buena en alamire: la segunda minima que dio en Gsolreut, hizo quarta: y la quarta minima fue sexta mayor. El cōtrapunto que lleuasse las malas enlos nones: no seria acertado. Para que ambas cosas se entiendan: se note el exemplo siguiente. Sobre vn canto llano van dos contrapuntos: el primero que no vale, y el segundo es bueno, y se puede immitar.

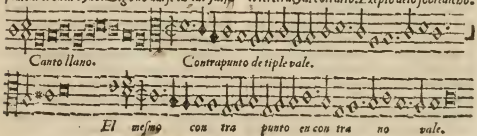


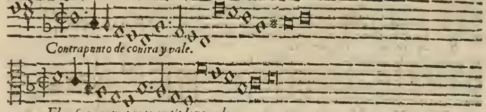
La regla de pares y nones que enel compas largo se guarda se guarde tambien en el compasete: la qual tiene excepcion, quando vienen a hazer clausula, que vn punto que por la regla auia de ser cõsonancia: lo pueden poner dissonancia, y es buena musica: como parece enel duo siguiente.

La seminima dela cõtra en Elami da septima con el semibreue del tenor en dlasolre, y por ser nones auia de ser buena, y porque señala clausula: se pudo dar mala. Quando en vn compas vien en tres figuras, que las dos tienen valor dela vna (segun se dieron en el dicho compas dela contra) se cuẽtan por quatro. Esto se note: porque algunos, por ygnorar lo, grauemente yerrã. Puede alguno dezir, que por venir a octaua con la vltima seminima parece la tercera seminima poderse dar mala, y las vezes que assi viniere: se podra dar septima sin perjudicar el buen oydo. Digo no darse la tal falsa por la octaua siguiente, sino por la clausula: con la qual falta hazen buen assiento a la otra septima causada con el semibreue de Elami. Si enel cõtrapunto de compasete no se tiene cuenta con la quarta seminima (porque puede ser buena, o mala) porque se podia dar la septima primera por la quarta seminima: Si dela tal no se haze caso: porque se auia de hazer caso para cosa tan grande, como es dar septima antes della? Como se da redoble accidental esperando el punto accidental: assi podemos dar la primera septima. Tambien se vsã las dissonancias en syncopa: mayormente en clausula, donde ponemos septima, quarta, y segunda. La syncopa destos puntos encubre la falsedad destas tales dissonancias. Como concordarian en composicion estas tres dissonancias, y todas sus compuestas enel capitulo treynta y dos se dira.

De vn auiso artificioso para cõtrapunto Ca. xxiij.

ANtes que ponga el artificio del contrapunto: se noten dos cosas. La primera es, que ay vn contrapunto de tiple, y otro de contra, y el tercero mixto. Las vezes que el cõtrapũto va arriba del canto llano: llamo al presente contrapunto de tiple. Si el contrapunto ponen abaxo del cãto llano: se dize contrapunto de contra. Pero si vnas vezes fuere hechado arriba, y otras abaxo del canto llano: se llamara contrapunto mixto. Esta tercera manera de contrapunto se haze, quãdo el canto llano anda en muchos puntos, como el alleluya primera de nuestro seraphico padre sanct Francisco. La segunda cosa que se deue notar es, que las cuentas del cõtrapũto de tiple y cõtra son differẽtes. La cuẽta que enel tiple tiene a quinta con el canto llano: es quarta enel cõtrapũto dela cõtra, y la que ẽ el tiple es sexta: ẽ la cõtra es tercera, y al cõtrario. Exẽplo delo sobredicho.
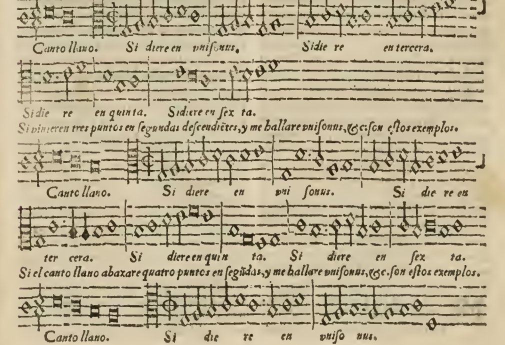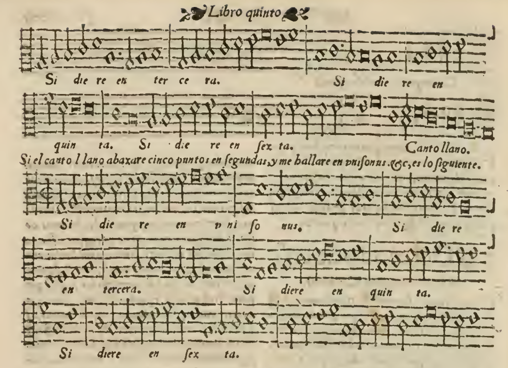




Pues que vn contrapunto es bueno en el tiple, y malo enla contra, y al contrario: auiso sera menester tener, y por ser cuentas distinctas: ābas deprē dereys. El canto llano que al principio destos quatro exemplos puse es de todos quatro.

Del modo de enseñar contrapunto. Ca. xxiiij.

Cada vno delos maestros tiene su modo de enseñar contrapunto: y aunque yo no merezca ētre ellos ser cōtado: porne como enseñara a principiantes. Tres cosas mirare en el contrapunto. La primera en que cōsonācia doy el golpe primero: porque vn passo hare si fue vnisonus, y otro si tercera, y otro si quinta, y otro si sexta. Lo segundo mirare, que punto se sigue en el canto llano, al punto sobre el qual estoy. Porque si abaxa el canto llano: vn passo pide, y si sube: otro. Si segunda se sigue en el canto llano: vn contrapunto demādara, y si tercera, quarta, o quinta: dar le hemos otro. Deue el contrapuntante tener gran vista: no tan solamente al punto sobre el qual hecha contrapunto: sino alos puntos que despues se siguen. Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y assi a todas las otras distancias, assi subiēdo el canto llano: como descendiēdo. Si he chādo contrapūto de tiple, y viniessen dos puntos segundas descendiētes en cāto llano, y me hallasse vnisonus, tercera, quinta, o sexta, o alguna de sus compuestas: haria los passos siguientes.





El intento principal porque põgo estos exẽplos: es para dar a entender alos principiantes el artificio puesto eneste capitulo. Pues no tan solamente trabaxen de tener en la memoria estos principios de cõtrapunto: sino estudiẽ de saber muchas differencias, y dellas se aprouecharan para semejantes cantos llanos. Guarde el principiante en su estudio el estilo deste capitulo: y en breue aprouechara mucho. Cosa difficultosa seria (y aun impossible) dar por escripto todos los passos, y differencias de contrapunto. Basta poner el camino y exemplos para entenderlo, y las reglas vniuersales, y el modo de aplicarlas alos casos particulares: que el estudioso sacara lo demas. El artificio enlos exemplos puesto es, que sobre cada cãto llano ay ocho contrapuntos. Los dos comiençan en vnisonus, los dos en tercera, los dos en quinta, y los dos en sexta: los quales pueden començar octaua arriba. Si el cõtrapuntista supiere muchos passos de buena musica: quãdo hechare cõtrapũto: sera tã bueno, como la musica hecha de proposito.

De algunas differencias de cõtrapunto. Capi. xxv.

AY *contrapunto forçoso, y libertado. Forçoso llamo: aql que se haze de puntos semejãtes, conuiene a saber de longos, breues, semibreues, minimas, o seminimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos. El contrapunto primero no se vsa: sino en vna oposicion, o para dar contentamiento algun amigo: para loqual porne algunas reglas. Para contrapunto de longos miraremos primero si el canto llano sube, o abaxa. Si sube el canto llano vna segunda: dareys el golpe primero sexta arriba, y el segundo viene quinta: o el primero se dara quinta abaxo, y el segundo sera sexta. Si el canto llano sube tercera: sera el golpe primero octaua, o quinta arriba: o tercera, o sexta abaxo. Si subiere el canto llano vna quarta: el golpe primero sera octaua, o sexta arriba: o tercera, o quinta abaxo. Quando el canto llano sube vna quinta: os porneys tercera arriba, o sexta abaxo. Quando el canto llano fuere descindiente: se hara todo al contrario delo sobre dicho, conuiene a saber, si hechays contrapunto de tiple en vna segunda que abaxa: tomaremos la regla del contrapunto de contra enla segũda que sube. Y si cõtrapũto de contrabaxo fuere: tomareys la regla del contrapunto del tiple, que sube.*

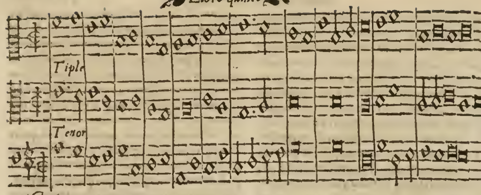
Lo dicho desta segunda descendiente:entienda se de tercera, quarta, y quinta. Item lo dicho destas consonancias simples: entenderemos enlas compuestas. Luego lo que trato de tercera arriba:entended de dezena, y assi delas otras. Ay contrapũto de breues:del qual tracte en el capitulo diez y siepte:del qual vsan los principiantes. Es cõtrapunto de semibreues:quando sobre vn breue de cãto llano hechamos dos semibreues de contrapũto. Tambien ay contrapunto forçoso de minimas: quando sobre vn pũto de canto llano hechã quatro minimas. Si fuessen todas quatro minimas buenas:es mas difficultoso de hazer, y pocos a ciertã a hechar lo con graciosidad. Ay contrapunto de seminimas:y es, quando contra vn breue de canto llano van ocho seminimas. Ay otras maneras de contrapunto, y son ternarias, que sobre vn breue de canto llano hechan tres semibreues, o tres minimas, o seys minimas, o nueue seminimas. Este modo de cõtrapunto se dize de proporcion. Si van tres semibreues contra vn pũto breue (que vale dos semibreues) es proporcion sesquialtera, y si van seys minimas contra el breue (que vale quatro) tambien se dize sesquialtera. Quieren algunos, que el canto llano sea todo semibreues, y hechan sobre cada punto tres minimas:y es tambien sesquialtera. Quando van nueue seminimas contra el breue (que vale ocho) se dize sesquioctaua proporcion. Pocas vezes el contrapunto forçoso queda gracioso:por tanto aunque vno se exercite enestas maneras de contrapunto para casos particulares:vse el contrapunto misto, por ser gracioso, y da gran ser de musica al que bien lo sabe vsar.

De contrapunto concertado. Capitu. xxvj.

EL vltimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho caudal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre vn canto llano hazen de improuiso musica concertada, y para venir a este fin son menester ciertos medios. Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar:sino son las dichas enlos capitulos superiores, y los auisos vniuersales puestos enel presente: los quales se siguen. El primero sera, que el cãtor sepa bien las leyes del contrapũto, y las aya puesto muchas vezes por obra. El que solo no tiene experiencia de hechar contrapunto: menos ydoneo sera para hazerlo acompañado. Cõuiene lo segũdo dar se mucho a la composicion de canto de organo:porque sepa muy de memoria los golpes que cada vna delas bozes puede hazer, y quando la vna diere en cierto signo:la otra en que signo, o signos puede ser puesta, y a tal passo del tiple que puede hazer el tenor, o contralto. Pues del exercicio dela composicion de canto de organo, que es composicion sobre pensado:se granjea el contrapunto concertado, que es composicion de improuiso. Lo tercero y muy principal que se requiere:es, que los cãtores se cognoscan, y sepa el vno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los passos que lediere. Visto auemos dos excelentes hombres en cõtrapũto, y por no cognoscerse:no concertarse enel contrapunto. Pues hecho el oydo en oyr todas las bozes, y medir las consonancias, siendo diestro en cõtrapunto, y cierto enla composicion: es ydoneo para hechar contrapunto concertado. Para mayor hermosura deste contrapunto ẽtren las bozes en fuga. Vnas vezes guardaran la fuga del canto llano (entrando el canto llano ala postre) y otras vezes entre la vna boz de contrapunto juncto con el canto llano, y aguarde la otra boz:la qual seguira la tal fuga. Es cosa curiosa:yr las bozes del contrapunto contrahaziendo el canto llano. Tiene se por primor en este genero de contra punto en medio de vna alleluya lleuar el canto llano callado algunos compases. Para esta manera de contrapũto, no tan solamente miran los cantores el cãto llano, sobre el qual van cantãdo (aunque callado) sino que el vn contrapunto deue ser fundamẽto del otro, y algunos interualos podian cantar sobre el canto llano cantado:que no se pueden poner enel cõtra punto concertado, siendo el dicho canto llano callado.

De algunos auisos para cõponer cãto de organo. C. xxvij.

ALgunos que no saben contrapunto, y quieren començar a componer con sola cuenta de consonancias: suelen virgular el papel pautado por no perderse enla cuenta. Y aunque este modo sea barbaro:porne exemplo del para los que tuuieren necessidad, y quisieren seguirlo.



*El punto ſyncopado enlo virgulado ſe puede po
ner en dos maneras, cõuiene a ſaber endos ſemibre
ues (ſiendo breue) y en dos minimas, ſiendo ſemibre
ue: y con vn calderon arriba de ãbos: o que ſe que
de breue, o ſemibreue diuiſo por medio con la vir
gula. El que atinadamente quiſiere componer, no
tan ſolamente ha de mirar, que las bozes den en cõ
ſonancias, que guarden las fugas, y que lleuen en
tre ſi otros primores, que los muſicos ſuelẽ hazer:
pero ſobre todo mire la gracioſidad, y ayre dela
muſica. Ha de quedar cada vna delas bozes de
canto de organo tan gracioſa, que ſi por canto
llano la quiſieren cantar: ſuene bien. Portãto po
ner conſonancias, o interualos en vna boz, aßi co
mo ſeptima, nona, y otros ſemejantes: no ſe deue
hazer, ſi no fuere gran neceſſidad, y pocas vezes,
y que aya dado enel meſmo ſigno la tal boz otros
golpes, y deſta manera eſtando el oydo del cãtan
te ceuado: ſera facil de cantar el dicho interualo.
Antes que comience a componer: mire la letra de
que tono, o modo deue ſer, y contemple en quãtas
partes el tal modo puede hazer clauſulas, y don
de han de començar las bozes, y ſi ay ſignos para
ſeguir las fugas, y donde tiene enlas bozes natura
les fa contra mi en quinta, y el termino en que pue
de andar cada boz para ſaber que claue ha de te
ner, y en que linea ſe porna, y finalmente viſto to
do lo que enel tal modo ſe puede hazer: comiençe
a componerlo. Algunos cantores en ſus compoſi
ciones guardan vn eſtilo: conel qual componẽ bre
ue, y ciertamente. Toman el papel pautado, y
pueſtas las claues en todas las bozes, los tiempos
y ſeñales que al principio han meneſter: hazẽ las
fugas en todas las bozes. Deſpues dexan vn poco
por puntar, y paßando adelante hazen en todas
las bozes clauſula y fuga: y deſta forma lo lleuan
haſta la fin. Segun es la letra mas, o menos aßi
hazẽ las fugas y clauſulas: las quales hechas, to
dos los ſpacios medios ſon faciles de hazer. Eſte
es vn modo facil de componer: pero faltale la gra
cioſidad, y hermoſura dela muſica acertada. El
que atinadamente compone: todas las bozes lleua
junctas, y en cada vna pone la letra: porque el pũ
to vaya conforme aella. El componedor que acer
tar quiſiere: entiẽda primero la letra, y haga, que
el punto ſirua ala letra: y no la letra al punto.
Pues el punto ſe ha de hazer para la letra: y no
la letra para el pũto. Los que eſte auiſo no guar
dan: ſiempre lleuan vn eſtylo en ſu compoſicion.
Vnos cantores ay, que todo quanto componen,
es regozijado: otros, todo triſte: y otros, todo pro
fundo. Digo, que con poca lumbre de muſica cog
noſceran las compoſiciones delos tales: ſin que tẽ
gan titulo. Si la letra es alegre, triſte, deuota, y
profunda: aßi ſera el canto. Es meneſter yr compo
niendo ſobre la letra en todas las bozes. Al ha
zer delas fugas mire, que lleuen pocas guardas.
Hazer fugas con muchas guardas: qualquier cã
tante es ſufficiente. La excelencia es, que quaſi ſe
vayan alcançando las bozes. Si antes que vnas bo
zes acabaſſen de clauſular, començaſſe otra la fu
ga: ſeria cortar guardas. En toda compoſicion ſe
deue recoger la muſica (que aunque ande en tres
octauas) no ſe derrame de tal manera: que las tres
octauas den junctas. Lo ya dicho entiendo en la
Muſica para cantar: porque en la compueſta pa
ra tañer: no es inconuiniente. Quede el tenor con
todas las bozes en tal diſpoſicion y conſonãcias,
que ſi fuere meneſter cantar ſolo el tenor con ca
da vna de las bozes: por la mayor parte ſuene biẽ.*

Tened por auiſo principal, de aprender cõtrapũto de hombre que lo ſepa bien, y que tenga buen ayre, y buſcad buenos libros, que dello hablen. Y eſto no aprouechara tanto: como ver obras de muſicos excelentes. Creed, que ningun hombre ſabio puro practico puede dezir tanto por letras: quanto deſcubrira enla compoſicion. Los que tuuieren por particular exercicio, y contino eſtudio mirar con mucha atencion obras de grandes muſicos: ſabran bien componer, y pues que en nueſtra Eſpaña al preſente los ay muchos y extremados: no aprouecharſe el diſcipulo gran culpa ſera ſuya.

Mirareys los puntos que conſonancias dan en todas las bozes, dõde comiençan, con que puntos, y en que ſignos hazen clauſulas. Alli vereys atreuimientos, nouedades, primores, y todo dechado de buena muſica. Tened por auiſo particular huyr el canto golpeado. La compoſicion de ahora cincuenta años, y aun la que ſe vſaua quando yo me criaua: dauan cõmunmẽte todas las bozes jũctas. Muſica es eſta, que ſe deuen guardar della: como de barbariſmo en grãmatica. El canto de ahora va eſlabonado, y tan aſſido, que apenas da vna boz junctamente con otra. Eſto ſe deue guardar particularmente entre las bozes, que formaren, o dieren conſonancias perfectas. Pues quando vna boz ſe muda: no ay neceſſidad de mudarſe las otras. A vna conſonacia immobile ſe pueden aplicar muchas mobiles. En las conſonãcias perfectas nunca ſe ponga boz de ♮quadrado contra boz de bmol. Puede ſe poner boz de bmol contra boz de bmol, y de ♮quadrado contra otra de ♮quadrado o alomenos que ſea de natura. Las bozes naturales ſon neutrales: que vnas vezes vienen con las de ♮quadrado, y otras con las de bmol. Si componer quereys ſobre algun canto llano, y para ſer tenor eſtuuiere baxo: mudeſe vna quinta, o quarta arriba de adonde eſta puntado. Acerca del valor de los puntos en canto llano, quando ſobre el componen: diuerſos cantores diuerſas maneras vſan. Vnos los ponen todos breues, y otros los hazen ſemibreues. Por mayor primor ſe tiene entre hombres eruditos enel arte de compoſicion: hazer la boz de canto llano, boz de canto de organo. Para hazer los puntos de canto llano (que ſon vniformes) que vno ſea breue, y otro ſemibreue, vno ſemibreue con puntillo, y otro minima, y que pongan todos los puntos, que tenia el canto llano, y que de acompas, y con buen ayre y gracioſidad: grande abilidad es meneſter. Tengo ſer mayor abilidad poner el canto llano conpaſſo forçoſſo en el numero delos puntos. El que tomaſſe vn canto llano, y cierto numero de puntos fueſſen longos, y otros tantos breues, y aquel meſmo numero guardaſſe en todas las figuras por ſu orden, y quedaſſe la boz gracioſa: ſeria buena abilidad. Deue tener el componedor cognoſcimiento delos puntos ſuſtentados: porque no de fa contra mi en conſonancias perfectas. Todo punto intenſo y ſuſtentado de qualquier manera que ſe nombre es mi enel oydo y medida. Pues ſi contra eſte punto poneys en quinta, o en octaua vn fa fuera de ſu lugar: es manifieſta la diſſonancia. Sobre todo guarde el componedor el dechoro y hermoſura enla letra. Lo primero en conformar el puncto (ſegũ fue dicho en la compoſicion de canto llano) quanto fuere poſſible con la letra. Dar pues acada letra el punto que pide es hermoſura. Lo ſegundo ſe deue guardar enla profundidad. No todo lo que compuſierdes: ſea de ygual profundidad. Seguid en vueſtra compoſicion: el eſtylo del genero que componeys. Vn eſtilo tiene el villancico, y otro la chãçoneta, y cada coſa guarde ſu eſtilo y profundidad. El cantor que compuſieſſe vn villancico tan profundo como el motete, y vna chançoneta como la miſſa: no ſeria atinada compoſicion. Guarde ſe lo tercero en la grauedad. La muſica no vaya tã apreſurada, que parezca liuiana: ni tan peſada, que ſea peſadũbre de ley vieja. Eſta cõdiciõ tracte ẽ el capitulo veynte y quatro del libro quarto

Donde puedẽ dar las bozes todos los golpes. C. xxviij. 1
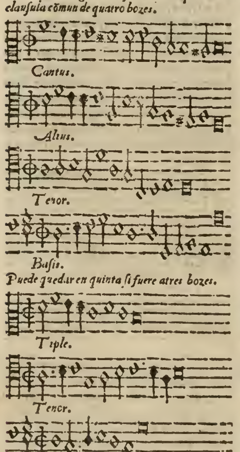
Si el tiple eſtuuiere vniſonus cõ el tenor: el contrabaxo dara tercera abaxo, y el cõtralto tercera arriba. Si la baxa començare quinta abaxo: la alta quarta arriba. Si la baxa hiziere octaua abaxo: la alta tercera arriba, o quarta abaxo occupara. Si la baxa formare decima abaxo: la boz alta terna la tercera arriba, o tercera, o ſexta aba-
xo. Quando el tiple eſtuuiere tercera ſobre el tenor: el contrabaxo eſtara otra tercera abaxo, y el contra alto ſexta arriba, o vniſonus. Pero ſi el contrabaxo tuuiere la octaua abaxo: el cõtra alto no quinta arriba, ſi no quarta abaxo occupara. 2

Si la boz baxa tuuiere la decima abaxo: el alto terna la tercera, o sexta abaxo. Si el tiple sobre el tenor acaeciere dar quinta (lo qual pocas vezes hara) el baxo terna sexta abaxo, y el alto tercera arriba, o quarta abaxo. Pero si el contrabaxo diesse octaua debaxo: el alto ternia la tercera arriba o quarta abaxo. Si el tiple diere sobre el tenor sexta: el contrabaxo daria quinta, y el contra alto tercera abaxo, o quarta arriba occuparia. Si el cõtrabaxo tuuiere la octaua, el contra alto en sola la tercera arriba concordara. Empero si occupare la decima, el contra alto terna la tercera arriba, o la mesma abaxo. Puede tambien el dicho cõtra alto tener abaxo del tenor octaua: y sera trezena con el tiple, y tercera del contrabaxo. Si el tiple en octaua sobre el tenor fuere puesto: el cõtrabaxo en tercera abaxo, y el contra alto tercera, o sexta arriba, o quinta abaxo concordara. Si el cõtrabaxo se pusiere la mesma quinta abaxo: el contra alto en la quarta, o en la sexta arriba, o en la tercera abaxo sera colocado. Y si el contrabaxo formare octaua abaxo: el contra alto tercera, o quinta arriba sea puesto. Si formare el contrabaxo decima: el contra alto en tercera, o sexta arriba, o qualquiera destas dos abaxo puede ser puesto. Todas las vezes que el tiple estuuiere en decima sobre el tenor: el contrabaxo en tercera abaxo y el contra alto en tercera, o sexta arriba seran puestos. Si el contrabaxo se hallasse tercera arriba, el contra alto tercera abaxo, o quinta, o vna octaua arriba podia estar. Empero si el contrabaxo estuuiesse arriba del tenor quinta (la qual no puede tener debaxo) el contra alto terna tercera arriba, o abaxo octaua. Si el contrabaxo estuuiesse octaua abaxo: el contra alto quarta abaxo, o tercera, o quinta arriba podia ser puesto. Quando el tiple estuuiere en dozena sobre el tenor: el cõtrabaxo en la octaua abaxo puede ser puesto, y el contra alto en la tercera, quinta, o en la octaua arriba concordara. Si el contrabaxo estuuiere tercera arriba: el contra alto quinta, octaua, o decima puede tener. Si el tiple fuere puesto sobre el tenor en quarta el contrabaxo quinta abaxo, y el contra alto sexta arriba, o tercera abaxo pueden ser colocados. Si el contrabaxo fuere puesto tercera abaxo: el contra alto sexta arriba, o quinta abaxo puede ser puesto. Todas estas ocho reglas van fundadas sobre el tenor. Solos aquellos gozaran dellas: que entendieren el artificio. Son para componer a quatro bozes. La primera regla comiença el tiple vnisonus del tenor, y en la segunda tercera arriba, y assi va subiendo hasta en la septima regla, que da dozena sobre el tenor, y en la regla octaua puse la consonancia quarta.

Delas partes dela compsicion y delas clausulas. Cap. xxjx

La musica antigua no tuuo tantas partes: como la de nuestros tiẽpos. Son muchas las partes, o bozes que ahora vsan los componedores, cõuiene a saber Canto, Discanto, Tenor, Boz media Tenor agudo, Boz concordante, Boz vaga Contratenor, y Bassus, o por mejor dezir Basis. Canto se dize el que en España llamamos tiple. Dize tintor, que el discanto es cãto constituydo, y ordenado de diuersas bozes. Los antiguos a todas las bozes juntas llamauan discanto: pero los modernos lo tienen por el tiple segundo, quando ponen dos tiples en alguna compsiciõ. El tenor es la boz media de qualquier cantilena. O es, segun quiere franchino, fundamento de todas las bozes. Es pues dicho tenor de tener: porque tiene en si respectiuamente las consonancias de todas las otras bozes. La boz media es el tenor segundo. El tenor agudo es la boz que nosotros llamamos contra alto: ala qual algunos estrangeros dizen hermosura de cõtrabaxo por ser boz que adorna, y acompaña el contrabaxo: y por esto al cantar tiene el contra alto a sus oydos el cõtrabaxo. Boz concordante llaman los estrangeros al contra alto segundo. Llaman la boz vaga que no tiene cuenta ordinaria con otra boz en el dar delos golpes: si no es puesta en qualquier signo desocupado. Contra tenor puede ser dicho el contra baxo menos principal. A la vltima boz dizẽ en España Bassus, y entiendo estar corrupto el vocablo. No se deuia llamar Bassus, que es latin barbaro: sino Basis por ser fundamento, o boz infima. Algunos estrangeros llaman a esta boz Bariton, abari palabra griega, y quiere dezir graues por ser esta la boz mas baxa. Para composicion regular quatro bozes han menester, conuiene a saber Cãtus, Tenor, Altus, y Basis: y si vna boz quinta alguna vez quisieren poner: tal nombre terna qual fuere la tal boz. Toda cantilena deue ser.

adornada de muchas clausulas: y algunas vezes passos largos le pueden poner. Tanto es mas suave el canto: quanto abundare de clausulas. Tanta fuerça tienen las clausulas, que por razon dela perfection que en si contienen: hazen a las dissonancias consonar. Sepamos, pues que de clausula avemos de tractar: que cosa sea. Es clausula (segun tiene Tinctor) particula dela cantilena, enfin de la qual se halla quietud, o perfection. O es ayuntamiento de diversas bozes en consonancias perfectas. Toda clausula tiene tres pũtos ultimo, penultimo, y antepenultimo. Cõmunmente la clausula del tiple (que contiene tres puntos) el ultimo terna alto, y el del tenor sera baxo y el del cõtrabaxo unas vezes sera puesto arriba del tenor, y otras abaxo, y algunas unisonus. Exemplo de la clausula cõmun de quatro bozes.



Puede quedar en quinta si fuere atres bozes.

Notad, que el pũto ultimo del contra alto es arbitrario, unas vezes queda abaxo del contrabaxo y otras vezes arriba: porque la tal boz procede cõ movimientos varios, o diversos. Porque enel exemplo primero el contrabaxo subio a alamire, el contra alto se puso en Ffaut: pero si el contrabaxo pusieramos unisonus con el tenor: quedara el cõtra alto en alamire. Para el punto penultimo se note la regla segunda. Este pũto enel tiple pide sexta del tenor, como enel exemplo primero se vio: o quinta, si el contrabaxo occupasse sexta. Exẽplo

Tiple.

Tenor.

Contra

Nunca eneste penultimo punto se pongan el tenor y la contra en sexta: si luego no se siguiere octava: segun dieron enel exemplo superior. Pues haziendo el contrabaxo la clausula del tenor, y el tenor la del tiple: el penultimo del tenor terna la sexta. Cõmunmente este pũto penultimo tiene el tenor quinta sobre el contrabaxo. Si la clausula del tenor se hiziere en mi, assi como enel quarto modo, o en otro qualquiera: el penultimo dela contra no dara quinta, sino tercera abaxo del tenor, y la final sera quinta. Exemplo.

Tiple.

Tenor.

Contra.

El punto ante penultimo dela clausula es arbitrario, y tiene muchos lugares donde puede ser colocado. Alli lo porna el componedor: donde venga mas aproposito para la dicha clausula. Los lugares donde los modos puedē hazer clausulas: ya los señale enla composicion de canto llano, y en el libro quarto capitulo veynte y cinco: alli me remito. Algunas vezes las bozes truecan las clausulas. Si el tenor tomare la clausula del tiple: el tiple hara la del tenor, clausulando de decima en octaua, o de tercera en vnisonus. Si el contrabaxo tomare el modo de clausular del tenor: el tenor tome la clausula del tiple. Y si el contrabaxo tomare la clausula del tiple: el tenor guardara su modo. Algunas vezes no hagan todas las bozes juntamente clausula. Es cosa que adorna, y hermosea mucho la composiciō: si vna boz, o dos hazen clausula: y las otras no allegan a la hazer, y aun con ello algunos cantantes se desatinā. Guardan los doctos enel arte de composiciō el sobredicho primor, quando la boz que primero hizo clausula, ha de començar fuga sobre el punto vltimo dela clausula delas otras bozes, o antes del dicho punto. Otras vezes dissimulan la clausula en alguna boz: viniendo juntamente a clausular. Aun que todas las bozes señalen vna clausula, suelen dexar la vna boz sin hazerla: mayormēte quādo esta boz assi dexada, sale a començar fuga sobre el vltimo punto dela clausula. Tambiē se suelen hurtar las bozes las clausulas, que señalando vna boz su clausula natural: o entra de nueuo vna boz, y le hurta el punto dela clausula, que la otra auia de hazer: oyendo todas seguidas, y cantando, vna toma la clausula dela otra. Y porque ay muchos exēplos para verificar lo sobredicho: aqui no los pongo. Para entender copiosamente qual es clausula de tiple, qual de tenor, y qual dela contra: mirareys de proposito (no tan solamente los exemplos eneste puesto, pero) todo lo compuesto de hombres doctos.

De la causa delas pausas. Capitu. xxx.

LA institucion delas pausas enel canto de organo por muchas causas fue hallada. Primeramēte fueron inuentadas por razon dela difficultad. Acaece dos bozes venir en buena consonancia, y con buen ayre donde la tercera no puede venir en concordancia. En tal caso para que cesse esta impossibilidad, o alomenos difficultad: solemos poner pausas. Tambien se ponen, por euitar los interualos defendidos, y las bozes fingidas del genero chromatico. Si vna boz diesse en Ffaut, y la otra no tuuiesse donde dar sino en ♮mi, que seria dar fa contra mi, y es defendido, o auiamos de hazer fa en ♮mi, y es boz fingida: en tal caso se tiene por mejor algunas vezes poner vna pausa, que caer en vno delos dos inconuinientes: excepto si el tal fa no es de essencia del modo, como acaece enlos modos accidentales. Ponen se lo tercero las pausas por no dar dos consonancias perfectas semejantes vna en post de otra. Mediando vna pausa se pueden poner las tales consonācias con tal condicion que no sea pausa de seminima. Porque dela manera que la figura de seminima no es sufficiente a deshazer dos consonancias perfectas semejantes: assi no basta su pausa, por el pequeño y quasi insensible spacio: aunque algunos guarden lo contrario, no deue ser immitado. Excepto si no fuesse en señal que vale medio compas: como acaece enel punto dela augmentacion, puesto enel tenor, del qual enel libro tercero hable. Lo sobredicho facilmente se puede entender enel exemplo siguiente.

Tiple.

Tenor.

Contra.

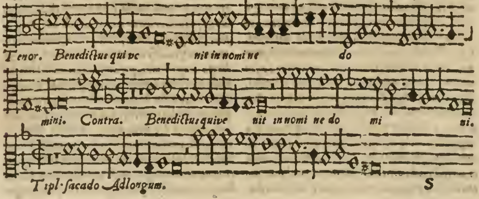
El segundo semibreue del contrabaxo puesto en Ffaut graue, da en octaua con vna minima del tiple, y aunque la dieron con nouena, no basto la nouena de seminima para deshazer las dos octauas. Lo mesmo digo de las dos octauas de Ffaut hasta alamire enlas sobredichas dos bozes, y delas dos quintas que el tenor da eneste lugar con el cōtrabaxo. La tal composicion se deue huyr, como

barba

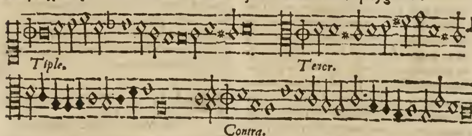
barbarismo en gramatica. Iten en las octauas so bredichas ay otro defecto, que son octauas de golpe con mouimientos semejantes: delo qual hable enel capitulo diez y seys deste libro. Es duda si la tal quarta seminima no es sufficiente para deshazer las dos quintas: luego no sera causa de dos quintas, si la vna se dio con ella. En este exemplo se practicara la sobredicha dubda. Las quatro seminimas desde Dsolre hasta Gsolreut enel contrabaxo dan contra vn semibreue del tenor en dla solre, y viene la quarta seminima puesta en Gsolreut en quinta con el dicho semibreue, y luego suben ambas bozes vn tono, y assi se dã dos quintas. Parece poderse dar las sobredichas dos quintas: por causarse con la tal quarta seminima. Pues que con ella no se tiene cuenta para impedir dos quintas: luego no ternemos con ella cuenta enlas tales dos quintas. Digo (debaxo de mejor parecer) no poderse dar las tales dos quintas, aũque algunos se atreuen a las dar: porque realmente sõ dos quintas semejantes, y sensibles: y es contra la regla dela quinta. Demanera, que saliẽdo de quinta, y dando vna seminima en sexta, y viniendo luego otra quinta no se puede hazer por ser quasi dos quintas semejantes vna empos de otra. Pues la tal seminima puesta en sexta no impide, que los tales golpes no sean de quintas: porque para impedir las dichas dos quintas es quasi insensible el espacio: pero la otra quarta seminima puesta en Gsolreut causa realmẽte las dos quintas. Assi que la tal quarta seminima siendo sexta no es poderosa para impedir las dos quintas: y puede hazerlas. Es la causa del discrimen, o differencia, que la quinta es mas sensible, que la sexta: y por tãto la sexta no impide, y la quinta obra. Lo quarto se suelen poner las pausas para formar las fugas. Es la fuga vna successiua distribucion de vna mesma clausula en principio, o en qualquiera otro lugar dela cãtilena: o es repeticiõ de clausula. Admiten se lo quinto enel contrapunto por razon de respiracion, o descanso: porque por el canto apressurado no falte resuello al cantante, o por no poder descansar, enel canto acaezca alguna confusion, o desgracia. Tambien se ordenaron por las muchas bozes que lleua vn canto. Componiendo a cinco, a seys, o a siete bozes si todas cãtassen siẽpre: fatigarian el oydo, y antes causarian confusion, que suauidad de musica.

De algunos primores en Musica: Capi. xxxj.

Es de notar, que de muchos primores que vsan los doctos cantores: dire los pocos, que yo alcanço. Franchino pone vno, y por ser facil y vtil para todos: le do el lugar primero. Sabeys cõtra punto, y no teneys libro de canto de organo, o no ay cantores: podeys hazer que vn tiple lleue siempre vna dezena sobre el canto llano, y hechareys vn tenor. Quien esto hiziere, tẽga auiso no de cõ ninguna boz dos terceras, porque con la otra dara dos octauas: ni dos sextas, porque con la otra dara dos quintas. Franchino dize ser este celeberrimo modo de contrapunto, y serlo ha, para quien lo supiere hechar: porque huyendo los dichos inconuinientes, pocas vezes daran las consonancias de golpe. Sera pues esta musica eslabonada y al tiempo. Si en vna boz decanto de organo se guardasse lo sobredicho: podia vno mõstrar se de buena abilidad. Exemplo dela abilidad sobredicha.

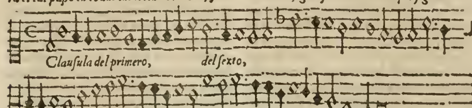


Entre las cosas dignas de notar (que en composiciones estrangeras he hallado) es la siguiente. Algunas vezes hallaua al parecer dos quintas vna en post de otra: y causauan me dessabrimiento enel entendimiento. Pareceme (debaxo dela correcion de doctos) que estando libertado vn cantor, no auia de poner dos consonancias perfectas de vna mesma specie: por la reuerencia de nuestros mayores que lo ordenarō, y aun porque hazen dessabrida musica. Son comparadas las consonancias perfectas a la miel. Los manjares resciben sabor, y dulcedumbre dela miel: pero tāta puede ser, que haga al manjar insipido. Mirando pues las sobredichas consonancias, que parecia ser quintas: en la verdad las halle no ser. Y porque hablemos sobre libro: miren el exemplo siguiente.



Algunos juzgaran (porque parece) dar el tiple tres vezes dos quintas con el tenor: las dos enlas clausulas que el tenor haze en dlasolre, y la tercera en esolfaut. Sobre el punto primero que tiene el tiple en gsolreut, y es breue, dan la minima primera, el semibreue, y la minima segunda del tenor, puesta en csolfaut. Pues desde la dicha minima de csolfaut hasta el breue del tiple es quinta. Puestas estas dos bozes en quinta, ābas bozes subē despues dela dicha quinta, y solamente suben vna segunda: luego dan dos quintas vna en post de otra. No poca fuerça me hiziera este argumento en otro tiempo. Estas dos quintas no son delas defendidas. Las quintas que se defiendē vna en post de otra: son las que contienen tres tonos y vn semitono, y son las perfectas. Las dos quintas que pintadas quedan no son semejantes. La primera contiene dos tonos y dos semitonos menores: que es desde el sustētado de csolfaut hasta gsolreut agudo. La segunda tiene tres tonos y vn semitono menor: y es causada desde dlasolre hasta aalamire. Que estas dos quintas sean dessemejantes: se prueua, porque el tiple sube vn tono, y el tenor vn semitono. Luego mouimiētos desyguales son estos. Lo mesmo se diga delas dos quintas que abaxādo las sobredichas dos bozes dā desde aalamire y gsolreut, a dlasolre y csolfaut: y delas otras de ffaut y gsolreut del tiple, a bfabmi y csolfaut del tenor. Assi que, delas dos quintas junctas la vna es perfecta, y la otra imperfecta: la qual por ser en clausula preparada no dissuena. Pues como las quintas sean desemejantes: compadecen se vna en post de otra: sin quebrantar la regla segunda. El que tuuiere noticia delos puntos sustentados, y entendiere las señales de ♮quadrado, y mirare este exemplo: entendera con facilidad el dicho primor. Cosa muy vsada es componer a quatro en dos bozes con dos canones, que por cada vna boz vā dos en fuga. Tambien componen a quatro en dos bozes: sino que cada boz tiene dos claues. Pues vno cantando por vna claue, otro tiene cuenta con la otra. Christoual de morales hizo dos primores en vn hymno del spiritu sancto, cada vno ē su verso. Puso vn canon, que el contralto va cantando en el tiple, y dize solos los semibreues, y guarda sus pausas: y lo quedize, es el canto llano del dicho hymno. Va pues entrexerido el canto llano enla boz de canto de organo. En otro verso canta el contra alto enla boz del tiple solamente los puntos: y no guarda pausa. En vn verso de Sacris solēnijs pujo dos cantos llanos. Cada boz lleua el suyo, y es gran primor poder yr complidamēte sin encontrarse. Ay vn modo de componer que yo llamo cangrejados, que vnas bozes cantando del reues proceden a manera de cangrejo. Vn componedor haze a dos bozes vn villancico, y cantanlo quatro: los dos comiençan al principio cada vno por su boz, y los otros dos en fin delas bozes, y cantando vnos contra otros se encuentran enla mitad del tal villancico. El cantor que eneste genero compusiere: tenga auiso al hazer delas clausulas, que ental disposicion queden compuestas: que

puedan ſeruir alas dos bozes quedando con gracioſidad, y eſta conſyderacion terna en todos los puntos dela tal obra: aunque particular ſera en las clauſulas. Tengo por primor, y buena abilidad tañer vn paſſo forçoſo por todas las teclas que ſe puede tañer. Digo re fa mi re: tañer ſe ba por ♮, C, D, E, G, y a. Si ſe cõpuſiere para cantar, o tañer enlos inſtrumentos nueuos: començara el tal paſſo en todas las teclas blancas, y negras. El que la dicha abilidad vuiere de vſar, tenga auiſo de hazer primero cama y aßiento al tal paſſo. Para que no diſſuene entrar ſiempre vn ſemitono, o tono arriba: lo deue reparar, de arte que parezca todo vna contextura, y vn paño ſin coſtura. Otra abilidad ay ſemejante a eſta: y es, que en vna compoſicion ponẽ clauſulas de todos los modos, y tãbien aßẽtadas, que todas parecen ſer de vn modo: ſegun ſe vera enel exemplo ſiguiente.



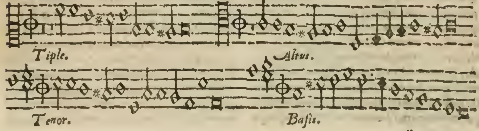
Acabo eſte modo en el inſula del primero: enla qual auia començado. El modo de hazer diuerſas clauſulas en vna contextura, y que no diſſuene: es poner antes dellas los puntos que ellas piden, y como ſe preparan con los tales puntos, que ſon de eſſencia dela clauſula ſiguiente: no diſſuenan. En concluſion deſte capitulo digo, que el cantor que componer quiſiere: tiene mucho fauor para hazer grandes primores: porque los libros eſtan llenos dellos. Pues a poca coſta puede ſer vno conſumado cantor: porque ay excelentes maeſtros, aßi muertos, como biuos: no ſolamente enlas naciones extrañas: pero en nueſtra Eſpaña.

Del vſo delas diſſonancias Cap. xxxij,
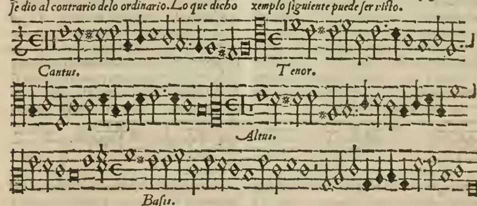
LOs interualos, o conſonancias defendidas pueſtas enel libro tercero enel capitulo veynte y ocho ſon las ſiguientes. El primero fue la ſegunda. Tres maneras hallo de ſegundas enla compoſicion de canto de organo, y pueſta cada vna en ſu lugar es conſonancia. La primera es de tono, y la ſegunda de ſemitono menor: las quales dos ſe pueden dar en clauſula de vniſonus, o de ſus compueſtas: ſegun ſe contiene enel exemplo ſiguiente.

Tenor   Contra.

Pueden ſe tãbien dar eſtos dos interualos de huyda: ſegun fue dicho enel capitulo veynte y dos. El vſo deſtos interualos es, que la boz ſuperior alcãce a la inferior con la ſegũda, o eſtando vniſonus ſuba a la tal ſegunda. Hazer la boz baxa el tal mouimiento no lo tengo por inconuiniente. mayormente dando ſe con preparacion enlos interualos compueſtos: ſegun ſe da enel exemplo ſiguiente.

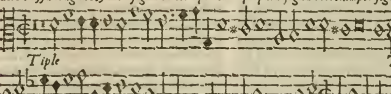


El semibreue primero que el tenor tiene en gamaut da diez y seysfena con el semibreue syncopado del tiple puesto en alamire: la qual dissonancia se preparo con dos cosas. La primera, que con el dicho semibreue de gamaut da el contra alto vna octaua en Gsolreut, y como la octaua sea perfectissima consonancia, y se ponga en el tal exemplo por fundamento: encubre la falsedad dela dissonãcia aguda. La segunda, que el contrabaxo cõ vn semibreue puesto en ♮mi dio con el tiple vna quatorzena, y parecio querer dar clausula en Are cõ el tiple en alamire: la qual dissonancia es cõmũ en las clausulas de quinzena. Puestas pues las otras dissonancias en los lugares que se suelen dar, asi das con las consonancias perfectas: podremos dar dissonancias, que no se han dado. Y si lo sobredicho en razon queremos poner: hallaremos auer la, y muy grande para que la tal segunda compuesta se de. Si en las clausulas de octaua cõmunmente la boz inferior da septima, y se suffre esperãdo ala sexta mayor que luego le sucede: mejor se puede dar esta segunda esperãdo al vnisonus que luego acude. De forma que la sobredicha segunda se dio al contrario delo ordinario. Lo que dicho tengo desta dissonancia: se puede practicar enla quarta y septima, que si la boz inferior suele hazer el mouimiento para dar la quarta enla clausula de quinta, y para dar la septima enla clausula de octaua: assi las bozes superiores pueden hazer los tales mouimiẽtos para dar las dichas dissonãcias, siendo primero preparadas. Lo sobredicho bastara para dar motiuo al curioso aprouechante en composicion, que estudie como dara estas falsas, no solamente como se suelen dar: sino al cõtrario, y sera cosa nueua en Musica: y terna gran ser, y perfection lo que assi cõpusiere. Los oydos ancianos no sean offendidos con esta nouedad tã bien fundada y prouada, y los aprouechantes la tengan en mucho, porque ay razon para ello. La tercera manera de segunda es de semitono mayor. El modo de vsarlo (no por via de consonancia, si no por mouimiento de vna boz: como se vso en el genero chromatico) es remoçado, y en España no se ha vsado, ni lo he visto formalmente scripto: aunque me cõsta auer se vsado, como dixe, en el genero chromatico. Siendo biẽ preparado podemos vsar del sobredicho semitono mayor: segun enel exemplo siguiente puede ser visto.

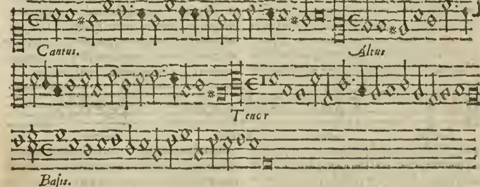


Quien con atenciõ mirare el exemplo sobredicho hallara, que tres vezes damos el semitono que dizen incantable. Para saber como este semitono se preparo, y como se puede dar todas las vezes que quisieremos: se noten tres cosas. La primera, que no se dize semitono incantable, porque no se pueda cantar en toda la anchura dela Musica: sino dize se incãtable en el genero diatonico. Pues como lo que ahora se tañe, y canta en composicion sea mixto del genero diatonico y chromatico: ay lugar de hazer el tal semitono mayor. Presupongo lo segundo, que viniendo a vna octaua de sexta: sera con sexta mayor, y no menor: sino ay algun impedimento. Digo lo tercero, que quinta de quatro tonos no se puede dar: mayormente en la que ha de ser buena. Presupuestas estas tres cosas: el exemplo es manifiesto. La primera minima del tenor, puesta en csolfaut, auia de ser sustentado, y porque el cõtrabaxo da otra en Ffaut en quinta no se puede sustentar, que seria en vna quinta dar quatro tonos. La tercera minima del tenor puesta en dlasolre forma octaua con el semibreue del

contrabaxo en Dsolre puesto, y viene desde sexta (que es desde Elami acsolfaut) la qual ha de ser mayor. Luego la segunda minima del tenor, puesta en csolfaut: se porna en tecla negra. Pues poniendo la primera minima en tecla blanca, y la segunda en negra: se tañe el semitono mayor. Y por este artificio se tañe (y aun es cantado de algunos sin que lo entiendan) en la segunda minima del contra alto en ffaut agudo, y en la segunda del tiple en cesolfa. Pues siendo puntados unos mesmos puntos en un signo (por diuersas causas) el uno se pone en tecla blanca: y el otro en negra. No se escandalizara de lo sobredicho: el que supiere que es musica chromatica. El segundo interualo defendido fue una quarta de un tono y dos semitonos. Y como los cantores tengan hecho el oydo, oyendo lo en una boz: lo usan en composicion, si primero se prepara: segun en el exemplo siguiente se dio.

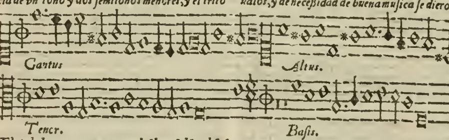


Tengo por primor en los bmoles uniuersales, que algunas bozes los lleuen unas vezes, y otras bozes no los tengan: segun lo hize en este exemplo, y en otro que adelante pongo. El tenor primero tiene una minima en Cfaut con señal de ♮ quadrado la qual da con el breue de Ffaut en el tenor segundo. Esta mesma distancia de un tono y dos semitonos menores usan algunos tañedores en sola una boz de salto (aunque cō scrupulo y temor) porque les parece ser contra arte aprouada hazer mouimiento de quarta, uno tener dos tonos y un semitono. Para quietar a los tales, y enseñar a los principiantes, digo poderse hazer, y si es contra arte diatonica: no lo es cōtra arte semichromatica, que es la musica que al presente usamos. Y porque mejor se entienda: miren el exemplo siguiente.

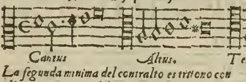


El contralto y el tiple hazen la dicha quarta, y se hizo: porque el contralto acometio clausula con el contrabaxo, y se la tomo el tenor: y el tiple acometio clausula con el tenor, y se la tomo el contralto. Assi que, el contra alto hizo la dicha quarta desde el sustendo de csolfaut hasta ffaut, y el tiple desde el sustētado de gsolreut a cesolfa. No ay consonancia mas usada, que esta quarta, yendo el canto gradatin, o seguido: y se haze todas las vezes que en una quarta sustētamos el pū

to inferior. Deſte internalo traſte enel libro primero capitulo treze. Y aque tãto es en vſo gradatin: no vec inconuiniente porque no ſevſe de ſalto, mayormente ſiendo preparado con clauſula diſsimulada: como parece enel exemplo ſuperior. Pongo por regla cierta aquel mouimiento poderlo hazer vna boz de canto de organo de vn golpe (mayormente enel organo, donde ſe puede ciertamente formar) que ſe hizo gradatin: ſiendo preparado. Pues tal punto de golpe podeys hazer: que ſi ſubiera punto apunto hizierades. Mi contra fa en quarta mayor, o menor, y mi contra fa en quinta puede vna boz ſubiendo, o abaxando hazer: ſi primero ſe preparo. Mirad como ſe prepara la diſtãcia de vn tono y dos ſemitonos menores, y el tritono, y el ſemidiapẽte de dos tonos y dos ſemitonos menores para que ſe de, yendo ſeguida: y deſta manera la podeys preparar para dar la de vn mouimiẽto. En vna quarta ſeguida hazeys vn tono y dos ſemitonos ſuſtentando el punto baxo por razon de octaua, o de vniſonus: pues por la meſma cauſa la podeys hazer de vn mouimiento. Lo que digo deſta diſtancia defendida: ſe entienda delas otras. Tened por infalible la regla, que ſiendo el tal mouimiento preparado, y no teniendo impedimento: ſe pueden todos muy bien dar, y es conforme al arte ſemichromatico, que es la muſica que en eſtos tiempos ſe tañe, y en compoſicion ſe cãta. Enel exemplo ſiguiente ſe dieron todos tres interualos, y de neceſsidad de buena muſica ſe dieron.

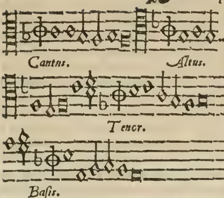


El tiple hizo vn mouimiento deſde ceſolfa al ſuſtentado de ffaut agudo, y fue de ſemidiapente. Suſtente el dicho punto por que fue a octaua con el tenor a gſolreut, y auia de ſer ſexta mayor. En el exemplo del ſemitono mayor tiene el contralto eſte mouimiento. Tritono de vn golpe hizo el cõtra alto deſde dlaſolre al ſuſtentado de gſolreut: porque fue a octaua con el tenor en alamire. Tãbien hizo quarta de vn tono y dos ſemitonos: por que vino a octaua con el contrabaxo a Dſolre. Tambien la quarta de dos tonos y vn ſemitono es interualo deffendido, y ſe puede vſar en vna de tres maneras. En ſyncopa, teniẽdo ala parte inferior vna tercera, o vna quinta. Apenas ay clauſula de quinta, que antes no tenga vna quarta en ſyncopa. La quarta deſta manera es coſa notiſsima y por tanto no doy exemplo dello. Nunca eſta conſonãcia ſe ponga de golpe: ſino le poneys fundamento de tercera, o quinta, o de otra manera preparada. La tercera quarta defendida es tritono, que ſon tres tonos, deſde Ffaut al mi de bfa♮mi: y en todos tres generos fue interualo deffendido. Suele ſe dar cõmunmẽte eneſte quarto genero con vna tercera menor: en la forma ſiguiente.

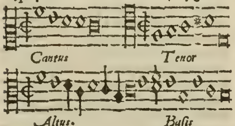


Tenor. Contra.

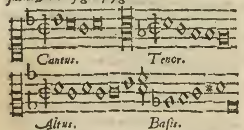
La ſegunda minima del contralto es tritono con el ſemibreue primero del tenor, y por dar el cõtrabaxo octaua en Cfaut con el dicho contralto en ceſolfaut, y ſiendo con ſexta, ha de ſer mayor: ſe ſufre el dicho tritono. Y ſi alguno le pareciere el ſemibreue primero del tenor ſe ponga en tecla negra entre Ffaut y Gſolreut por cauſa dela quinta que luego ſe ſigue con el contrabaxo, y aſsi hariamos diateſſaron: mire, que el ſemibreue primero del tiple no lo conſiente: porque ſe da en tecla blãca, y de neceſsidad no puede ſer ẽ tecla negra el del tenor, y por cõſiguiẽte haremos tritono. Es pues el vſo cõmun del tritono de huyda: mayormente ſi va a buſcar la octaua. Fa contra mi en quinta es interualo deffendido: del qual vſan cõmunmente en clauſula, como parece enel exemplo ſiguiente.



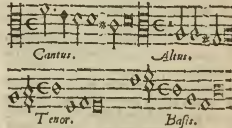
Particularmẽte vsan algunos esta quinta en clausula hurtada. Que la boz que da fa contra mi no haze la clausula, que parecia pretender, sino otra: y vna delas otras bozes le toma la clausula, que pretendio hazer, y es el exemplo siguiẽte.



Fuera destos casos la vsan algunos particularmẽte. En obras de Gomberth hallareys fa contra mi muchas vezes: pero en minima. Quien mejor, a mi ver, ha preparado el sobredicho internalo defendido: es el excelente musico Christoual de morales en vna missa de Requiem que hizo para el señor Conde de Vrueña enel verso del introyto, que dize Te decet, enla palabra Votum in hierusalem, y diola segun se sigue.



Fue preparado el sobredicho interualo (quel tenor y el contrabaxo dan) con dos cosas, conuiene a saber conla octaua que dieron el contralto y el contrabaxo, y conestarse el tenor en bfabmi. Por no tener el tenor mudamiento de consonancia quãdo da el fa contra mi: quasi no es de golpe, y queda no muy sentible. Viene la octaua del contralto con su perfection y melodia, y haze que ningun dessabrimiento que de. Todo cantor que la quinta imperfecta cõ estas dos cosas preparare: la puede dar excelentissimamente. Y no se tenga en poco este primor: porque es el mas delicado, y primo que en Musica yo he visto. Notad, que fa cõtra mi en quinta (como auemos visto) se da: porque el tal interualo se puede preparar. Pero fa contra mi en octaua no tiene preparacion: porque auemos de guardar la verdadera composicion del vnisonus. De adonde infiero, que todas las consonancias pueden tener mas, o menos sin dessabrimiento del buen oydo: pero la octaua y sus semejantes no lo suffren. El vltimo interualo defendido fue septima: el qual damos cõmunmente en syncopa de clausula. Apenas se haze clausula de octaua, que no tenga vna septima en syncopa. Es la clausula tan perfecta: que con su perfection se dissimulan muchas falsas. Algunas vezes dan authores graues la sobredicha septima quasi de golpe. Exemplo.



No es propriamente este golpe: porque la minima de alamire (con la qual se da la septima) no tuuo mudamiento de signo. Enel mesmo signo que estaua la minima del compas precedente: dio la septima. Si tuuiera mudamiẽto, que subiera de otro signo a dar la dicha septima: fuera de golpe, y no se pudiera dar sin gran preparaciõ. Por lo qual dixe ser dada quasi de golpe. Lo que destos interualos simples he tractado: se entienda delos compuestos que preparados tambien se pueden dar. Si todos los sobredichos interualos fueron defendidos enel genero diatonico, y algunos en todos tres generos: son concedidos en el genero semichromatico enla manera ya dicha. Los musicos doctos vsan los dichos interualos segun es declarado.

De ciertas pregũtas en Musica. Capi xxxiij.

SI es bien vsar delos terminos y palabras, que en los libros de Musica se ponen: conuien a saber diatessaron, diapente, y otros semejantes: Parece algunos no deuerse vsar: porque estos nõbres son griegos, y como no se tiene por cosa acertada escriuiendo en castellano poner alguna palabra latina: por mayor desatino se deue tener dezirla en griego. Lo que en palabras claras se puede enseñar: para que son las difficultosas. Digo (debaxo de mejor parecer) que es bien poner se los tales terminos, o palabras. Lo primero, aunque escriuamos la Musica en romance, deuemos poner las sobredichas palabras griegas: para que entendamos la Musica auer venido delos griegos. Dela manera que poniendo las letras de musica vsamos dela. g. griega, que es gama en esta figura. Γ, enlo qual dezimos venir nos la Musica delos griegos assi auemos de vsar delos principales terminos, que ellos tenian. Tambien se haze porque cada vna delas sciencias tiene sus proprios terminos: es razon que la Musica los tuuiera. Lo vltimo digo, que no deuen ser todas las cosas de vna sciencia faciles: porque seria menospreciada. Teniẽdo pues la Musica algunas palabras difficultosas y obscuras: combidara a los musicos a mucho estudio. Porque pusieron las letras finales delos tonos enlas graues, y no en las agudas: Responde Franchino enel libro primero capitulo otauo ser por la quietud, y descanso delos cãtantes. La boz humana si la suben demasiado, es fatigada: dierõ las letras finales, y las iniciatiuas que fuessẽ graues. Desta respuesta entendera, el que vn cãto ha de entonar: quando tomara baxo, y quando alto. Si en letra graue comensare: tomara baxo, y si alguna vez uuiere principio enlas agudas: tome alto. Porque las consonancias son de numeros dessemejãtes: Mirad todos los numeros de que se componen las consonancias: y hallareys ser dissemejãtes. Tracta pues la Musica de proporciones de desygualdad. Responde Platon, que si las consonãcias al pronunciar son de terminos desyguales: enel oydo son yguales. Para entender este dicho de Platon se note, que quando se pronuncian las dos bozes de vna consonãcia (como la vna sea graue, y la otra aguda) siempre el aguda allega primero al oydo, segun su sentencia. Pues como la boz aguda llega primero, y hiriendo enel oydo haze reflexion, con la qual reflexion de boz aguda se haze graue: quando allega la boz graue al oydo, ya la aguda por la reflexiõ estaua hecha graue: ayuntando se las sobredichas bozes enel oydo son semejantes. Luego bien dize Platon, que al pronunciar son de numeros desemejantes: pero al juzgar del oydo son semejantes. Nichomaco de otra manera respondera ala sobredicha duda: porque acerca del numero delas consonãcias es de sentencia y parecer contrario a Platõ. Dira ser naturaleza de algunos numeros desyguales produzir consonancia, como son dos a vno, y tres a dos, y assi de todos los otros numeros desyguales, que constituyen las proporciones musicales. Si fuera propriedad delos numeros desyguales produzir consonancias: todas las proporciones la tuuierã. Vemos vnas proporciones ser musicales, y otras no lo son: luego digamos esto ser propriedad de ciertos numeros combinados y proporcionados.

Porque cae el altera enel segundo punto, y no en el primero: Suelen responder algunos ser volũtad de musicos, que assi lo ordenaron, y no auer otra razon. A mi ver no es sufficiente respuesta la sobredicha. Los que esto ordenaron: fueron sabios, y auian de tener causa para ello. Dos causas pone Franchino en el libro segundo de su practica a esta pregunta. La primera es. Partido, dize, qualquier interualo de vna cuerda en dos partes yguales con el compas: siempre ay mayor proporcion enla parte segũda, que en la primera. La parte segunda es fin en comparacion dela primera: y portanto tiene esta perfection, que el fin suele tener. Claramente se vera lo dicho ser verdad: si tomays vn cõpas, y diuidis por medio la cuerda del diapasson. Hallareys enla tal diuision la mitad inferior tener vn diatessaron: y la superior (a la qual llama Franchino segunda parte) vn diapente. Veys dos partes yguales en cõpas, y la segũda tiene mayor perfectiõ. Desta manera, enlas dos figuras yguales en genero de figuras (porque ãbas minimas, o semibreues) no enla primera deuia caer el altera, porque deue ser menor que la segũda: sino enla segũda parte, como en mayor. Tãbiẽ podemos dezir, que como el altera se inuento para el complimiento dela perfection ternaria, y en dos semibreues, o en dos minimas no queda complida,

si alguno delos dos no haziamos altera: no auia de caer enel primero, porque la falta del numero ternario no estaua manifiesta: sino enel segundo, donde ya era cognoscida y declarada. Puede alguno dezir: no se vsen alteras, que es cosa difficultosa de entender: sino el punto semibreue que auia de ser altera: sea breue, y la minima que sirue de altera: pongan la semibreue, y assi de todos los puntos alterables. Esto no puede ser: porque enel caso presente es menester el tal punto ser dos, y si lo puntassen como pedis: serian tres. Pongo dos semibreues en medio de dos breues en tiempo perfecto: si el segundo semibreue (que es altera) se puntasse breue: seria perfecto, y auia de valer tres semibreues. Y como no sean menester mas de dos semibreues para el complimiẽto del numero ternario: luego no puede ser el dicho segundo punto breue, si no semibreue. Como se cantaran las figuras negras enla proporciõ sesquialtera: Enesta questiõ se duda: pues las figuras negras bastã para ser proporcion sesquialtera, que es cantar tres figuras en vn compas, y esta mesma propriedad tiene la señal dela dicha proporcion, puesta enla forma siguiente. ⌽3/2: quãdo enla sobredicha señal se pusieren las figuras negras: que virtud ternã. Cõmũmente en España se canta: como si fuesse sola vna proporcion. Digo, que dela manera que cantan las figuras negras fuera dela proporcion, y las figuras blancas enla proporcion: assi cantan las figuras negras enla proporciõ. Que lo sobredicho sea error: qualquier musico de juyzio razonable lo puede juzgar. Cada vna delas dos cosas sobre dichas es proporcion sesquialtera: luego ambas juntas otra proporcion es, o si es vna mesma cosa: en vano se ponẽ ambas, pues la vna dellas basta. Nunca ayuntareys dos proporciones, que no salga otra distincta delas dos que ayuntastes. Ayuntad dos proporciones duplas (que es cada vna dellas vn diapasson) y de ambas sale vna quinzena. Luego juntas las dos proporciones sesquialteras: no puede salir proporcion sesquialtera. De otra manera se han de cantar las figuras negras puestas enla proporcion sesquialtera. Dize Andrea enel quarto libro de su practica, trayendo a Franchino por testigo. Son algunos cãtores, que enlas figuras puestas enla proporciõ sesquialtera, ponen color: y al contrario, que enlas figuras negras ponen la señal dela proporcion sesquialtera. Estos tales (testigo Franchino) caen en vn vicio, que piensan de dos sesquialteras junctas ser dupla sesquialtera: y no es sino dupla sesquiquarta. No se, si terne palabras para explicar y declarar totalmente el dicho deste musico. Todas las vezes que ayũtamos dos proporciones: tenemos cuẽta (para ver que resulta dellas junctas) con los numeros estremos delas dichas proporciones. Ayunto vna proporcion sesquialtera, que es vn diapente, a vna sesquitercia, que es vn diatessarõ: y de ambas resulta vna dupla proporcion, que es octaua: segun se puede ver enlos numeros siguientes, 6.4.3. Si comparo el seys al quatro es proporcion sesquialtera: y comparando el quatro al tres es sesquitercia. Pero si cõparo el seys al tres, que son los numeros extremos, es dupla proporcion. Veys como la proporcion que resulta de dos: no es ninguna delas dos. Pongamos los numeros de dos proporciones sesquialteras: y veremos, que no resulta vna sesquialtera, como cantan en España: ni dos sesquialteras, como dizen algunos en Alemania. Sean los numeros delas dos sesquialteras los siguientes, 9.6.4. Comparando nueue a seys es vna proporcion sesquialtera: y seys a quatro es otra. Pues si los estremos comparo (que son nueue y quatro) ni es vna, ni dos sesquialteras: si no dupla sesquiquarta. Porque el numero mayor que son nueue, contiene al menor, que son quatro, dos vezes, y sobra vno al nueue: el qual vno es quarta parte del numero menor. Si la proporcion sesquialtera esta en sola vna boz, en tiẽpo de por medio: cantã enla tal boz seys minimas en vn compas, y enlas otras quatro: y assi es hecha la proporcion de seys a quatro. Si en todas las bozes estuuiere esta proporcion: cantaran en todas las bozes seys minimas en vn compas. Ental caso sera hecha la proporciõ delas seys minimas que cãtan a las quatro del tiempo que cantaran. Si en la tal proporcion se ponen figuras negras (que es otra proporcion sesquialtera) cosa manifiesta es no deuerse cantar, segun se cantaua: pues que auemos visto, que ayuntando dos proporciones resulta otra distinta. Los que dizen ser dos proporciones sesquialteras: cantan doze minimas en vn compas. Que tambien lo sobredicho sea yerro, y no pequeño engaño: parece claramente por los numeros estremos puestos arriba en las sobredichas dos proporciones, que fueron nueue y quatro

Sea la reſolucion dela preſente materia. Todas las vezes que las dichas dos proporciones vienen junctas, en ſola vna boz cantaremos enla boz que eſtuuieren nueue minimas en vn compas (ſiendo en tiempo de por medio) y enlas otras bozes quatro. Si en todas las bozes eſtuuieren las ſobredichas dos proporciones, todas las bozes diran nueue minimas en vn compas. En tal caſo ſe cauſan las dichas proporciones delas nueue minimas que cātan alas quatro contenidas enel tiempo. Si eſtas proporciones fueren hechas en tiempo entero: las que enel tiempo de por medio ſon minimas: enel entero ſeran ſeminimas. Si algun cantante dixere, que cātādo las dos proporciones, como ſi fueſſe vna: ſuena biē, y la cuēta ſale juſta. Digo no ſer tal la intincion del componedor. Porque ſi quiſiera, que ſe cantara como vna proporcion: ſola vna puſiera, y no dos. Y por eſtar las tales proporciones en todas las bozes, ſale juſta la cuenta: lo qual no ſuffriera, ſi en ſola vna boz eſtuuiera. El cantante que quiſiere guardar enel ſobredicho caſo la intincion del componedor: deue cantar nueue contra quatro. Vnas vezes ſeran minimas, y otras ſeminimas. Si el modo primero es ſegundo: Quiere eſta queſtion inueſtigar: ſi ay tanta diſtincion, o differencia entre el modo primero y ſegūdo: quanta ay entre el primero y quarto. La cauſa dela preſente duda es. Por vna parte parece no auer differencia entre el modo primero y ſegundo: pues que ſe componen de vnas meſmas ſpecies de diapente, y de diateſſaron. Entre los que traen vnas meſmas partes eſſenciales: no ay differencia. Porque no differe ſpecificamente vn hombre de otro: Porque ſe componen de vnas meſmas partes, que ſon anima racional, y cuerpo. Si el modo primero ſe compone dela primera ſpecie de diapente, y primera de diateſſaron, y deſtas ſe compone el modo ſegūdo: luego parece el modo primero ſer ſegundo. Por otra parte parece auer differencia: porque los doctos en Muſica los tienen por modos diſtintos, y differentes, y aſſi les puſieron diuerſos nombres. Si entre eſtos dos modos no vuiera differencia: el tener nombres diſtintos antes engendraria confuſion, que ſciencia. Luego modos diſtinctos y differentes ſon. La reſpueſta dela preſente dubda es, que tanta differencia ay del modo primero al ſegundo quanta ay del ſegundo al quarto. Para probacion y declaracion delo ſobredicho es de notar, que los modos tienen dos partes en ſu cōpoſiciō: vnas remotas, y otra propinquas. Las partes remotas dela compoſicion del modo ſon diapente y diateſſaron en ſi conſyderadas: y las propinquas ſon las dichas dos partes de tal manera ordenadas que conſtituyan vn diſtinto diapaſſon. Verdad es el modo primero y ſegundo componerſe de vnas meſmas partes remotas. Pero eſto no baſta para ſer ſemejantes: ſiendo differentes enlos diapaſſones. El diapaſſon del primero dize re mi fa ſol re mi fa ſol: y el del ſegundo dize re mi fa ſol mi fa ſol la. Eſtos diapaſſones ſon differentes, y del vno dellos ſe compone el modo primero, y del otro el ſegundo: luego el modo primero y ſegūdo ſon differentes. Segū lo ſobredicho ay ocho modos ſimples en canto de organo que vno differe de otro ſpecificamēte. Y ſi alguno dixere no auer mas de dos modos: porque no ay mas de dos maneras de clauſula, conuiene a ſaber o ſe haze con tono, o con ſemitono: reſponderle he no concluyr el argumento. Verdad es, que el tercero modo y quarto quando hazen clauſula enla boz baxa con ſemitono: que la boz alta la haze con tono, y todos los otros que hazen enla boz baxa clauſula con tono: que enla boz alta ſe haze con ſemitono. No vale eſte modo de arguyr, ſon los ſeys modos ſemejantes enlas clauſulas: luego en todo ſon ſemejantes. Ya lo veen, los que ſaben logica, y los que tienen buen entendimiento no cōcluyr eſte modo de arguyr. Aunque ſean algunos ſemejantes enlas clauſulas: ay otras coſas en que differen: ſegun que de mis libros ſe puede ſaber de rayz.

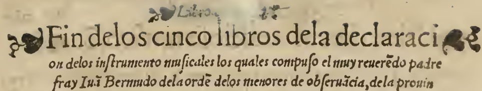
Fin del libro quinto

El author al cudicioso musico. S.

COsa justa fuera (pues que muchas vezes lo auia prometido) imprimir en este volumen el libro sexto, y si no lo vuiera prometido, mirãdo la necessidad que del auia para quitar en España algunos barbarismos en musica, y enseñar alos curiosos musicos el secreto delas proporciones musicales, exercitado y practicado por cuenta cierta, y otros primores que enel dicho libro ay: conuenia imprimirlo. Y aunque muchas causas ay para que ahora no saliesse: las dos potissimas explicare. Es la primera, para dar tiẽpo alos escriptores en Musica de mirar sus obras de proposito, y las enmienden. Y si esto no hazen: no se quexaran de mi con razon, diziẽdo que primero no les amoneste. Tengan pues esto por amonestacion fraterna. Es la segunda, la falta y caristia del papel, que subio tanto, que en otro tiempo costaua la tercera parte menos el impresso: que ahora lo blanco. Plaziendo a Dios en auiendo abundancia de papel se imprimira: y libro es que por si puede ser impresso. Quanto mas que auiendo copia de limosna se imprimira el septimo libro con el sexto, y entre tãto gozad de mis vigilias y trabajos puestos enestos cinco libros. Rogad a Dios (si con mi vida es seruido) me la de para concluyr y acabar los dos libros que por imprimir quedã. Vale.

Los yerros que eneste libro al corrector se han passado son los siguientes, y los demas son faciles de enmendar, y se hallaran en pocos pliegos.

- Folio xxxiij. coluna tercera linea veynte y ocho dize Are, y auia de dezir ♮mi.
- Folio. xxxjx. coluna quarta linea tercera dize tercero, y ha de dezir quarto.
- Folio. xcij. coluna segunda linea quarenta y siepte dize se ponga vna e, y ha de ser f.
- Folio. c j. enel renglon segundo delas cifras dela vihuela de siepte ordenes enel compas decimo ay vn dos enla prima, y ha de ser zero.
- Folio. c vij. coluna primera linea quinta donde dize Elami, ha de dezir ♮mi. Iten enla vihuela de ♮mi el septimo traste es mi, y por consiguiente auia de estar mas cercano al octauo, que al sexto.
- Folio. c jx. coluna quarta linea. xxj. dize delas dos sesquioctauas, y dira dela sesquioctaua.



Fin delos cinco libros dela declaraci

on delos instrumento musicales los quales compuso el muy reuerẽdo padre fray Iuã Bermudo dela ordẽ delos menores de obseruãcia, dela prouincia del ãdaluzia, natural dela muy noble y leal cibdad de Ecija ẽ el Arçobispado de Seuilla, y fuerõ impressos ẽla villa de Ossuna por Iuan de Leõ impressor de libros dela insigne Vniuersidad del Illustrissimo señor dõ Iuã Tellez Giron cõde de Vrueña &c. Y acabarõse de imprimir a treze dias del mes de Iulio siendo bispera de sanct Buenauentura Año de . M. D. L. v.

